326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 4

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

7968/4

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei nr. 126), București, sau la reprezentații săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

«La revue d'ethnographie et de folklore» paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,—; F. F. 49,—; DM 40.—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 4

SUMAR

STUDII — Pag.

GHIZELA SULIŢEANU, Eposul „Şora-Batîr" la tătarii din România 263

CONSTANTIN MOHANU, Obiceiul colindatului în Ţara Loviştei (II) . 291

ANCA SURCEL, Observaţii generale asupra rimei aplicate în poezia tradiţională din Ţara Loviştei 305

NOTE ŞI DISCUŢII

TRAIAN IONESCU-NIŞCOV, Probleme şi concepţii novatoare în cercetările etnografice şi folclorice ale „Cercului lingvistic din Praga" 313

VASILE ADĂSCĂLIŢEI şi LUCIA CIREŞ, „Mocănaşii", datină-spectacol, în Moldova. 323

PAUL SIMIONESCU, Isograma etnologică — un nou concept de determinare cartografică 335

ANDREI BUCŞAN, Utilizarea filmului în cercetarea coregrafiei populare 343

RECENZII

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, 1969 (Radu Răutu) 349

Rev. etn. folc. Tom. 15, nr. 4, p. 261–352 Bucureşti, 1970

7968/4

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 — 1970 — N° 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

GHIZELA SULIȚEANU, L'épopée «Chora Batir» chez les Tatars de Roumanie 263

CONSTANTIN MOHANU, La coutume du «colindat» dans le pays de Loviștea (II) 291

ANCA SURCEL, Observations générales sur la rime dans la poésie traditionnelle de Țara Loviștei 305

NOTES ET DISCUSSIONS

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, Problèmes et éléments de conception novateurs dans les recherches ethnographiques et folkloriques du «Cercle linguistique de Prague» 313

VASILE ADĂSCĂLIȚEI et LUCIA CIREȘ, «Mocănașii», coutume-spectacle en Moldavie. 323

PAUL SIMIONESCU, L'isogramme ethnologique — nouveau concept de détermination cartographique 335

ANDREI BUCȘAN, Utilisation du film dans l'étude de la chorégraphie populaire 343

COMPTES RENDUS

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului* (Méthode de recherche folklorique), EL. 1969 (Radu Răutu) 349

Rev. ethn. folk., Tome 15, n° 4, p. 261–352 — Bucarest, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

EPOSUL „ȘORA-BATÎR" LA TĂTARII DIN ROMÂNIA*

GHIZELA SULIȚEANU

Prezența în Dobrogea a naționalităților conlocuitoare turcă și tătară deschide cercetătorilor o poartă ademenitoare către culegerea și studierea folclorului oriental. Acțiunea de culegere sistematică, întreprinsă începînd din anul 1953, a dat la iveală o mare bogăție de genuri folclorice muzicale, cele mai multe dintre acestea avînd un caracter inedit în folcloristica internațională [1].

O puternică tendință conservatoare — caracteristică de altfel unor comunități izolate de mai multă vreme de marea masă a poporului din care fac parte — a determinat la aceste colectivități o existență folclorică deținătoare, pînă în zilele noastre, a unor vechi genuri cu multe elemente literare și muzicale ce atestă înrudirea pe de o parte cu popoarele respective din Turcia și U.R.S.S. iar pe de altă parte și cu alte popoare din lumea orientală. Dacă printre aceste genuri narațiunile cu muzică constituie unul dintre cele mai interesante domenii de cercetare, un loc cu totul deosebit îl ocupă specia narațiunilor epice, și aici în primul rînd eposul tătar.

Astfel, genul narațiunilor cu muzică îl găsim în forma sa caracteristică, *de narațiune în proză, în care dialogurile principale ale eroilor sînt redate prin cînturi muzicale executate de către povestitori într-o manieră specifică*, la mai toate popoarele orientale. În diferite articole și studii asupra folclorului acestor popoare, publicate în majoritatea lor în U.R.S.S.[2], se

* Articolul de față este realizat după lucrarea *Din folclorul tătarilor dobrogeni. Eposul Șora-Batîr* (lucr. ms. X.1958).

[1] De pildă, în cele peste 2000 piese folclorice înregistrate, găsim : repertoriul funebru, cîntece de leagăn, repertoriul copiilor, cîntece ale unor obiceiuri agrare și de Ramazan, cîntece de nuntă, șiri, povestiri cu cînturi și chiar cîntece și jocuri de fiecare zi, care nu au mai fost tratate pînă în prezent în întregul lor de text și muzică. Vezi G. Sulițeanu, *Recherches sur le folklore des minorités nationales tatare et turque de la Dobrouja*, în „Studia et Acta Orientalia", vol. V—VII, Bucarest, 1967.

[2] Traduceri aflate în biblioteca Institutului de etnografie și folclor, cu numerele : T. 250 *Proza artistică turcmenă* de Scosîrev Piotr, în vol. *Povestiri turcmene* (prefață), Moscova, 1946 ; T. 243 *Eposul Chirchiz Manas* (partea introductivă), Moscova, 1949 ; T. 258 *Muzica turcmenă* de Uspensky și V. Beliaev, Moscova, 1928 : *Muzica populară bașchiră* de A. Lebedinski, în revista „Muzica Sovietică", nr. 3, 1951, p. 59—65 ; Iunus Radjabi, *Uzbek halk muzikasi*, vol. II, U.R.S.S., Uzbekistan, Tașkent, 1957, la p. XXIV-XXV, din prefața scrisă de I. Akbarov ; V. Kuznețov, *Djamboul, le barde de Kazahstan*, în „Etude Sovietique", 1949, p. 35 — 42.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 263—289, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

găsesc unele date în legătură cu acest gen. Din păcate, acestea nu cuprind lămuriri mai ample asupra conținutului, mijloacelor de expresie poetice și muzicale. Unele articole îi semnalează doar existența prin simpla denumire a unor astfel de narațiuni[3], altele publică narațiunile, însă lipsite de muzică[4], iar altele redau numai fragmente muzicale, și acestea nu întotdeauna identificate [5].

Obiceiul povestitului, destul de viu la tătarii din România pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, ne oferă astăzi doar puncte izolate, mici insulițe, în care fragmente, mai rar povestirea întreagă, mai dăinuie la unii bătrîni. Din cele douăsprezece persoane de la care am cules materialul [6], doar șase au cunoscut un exemplar de povestire (cu cînturi) în întregime, ceea ce este foarte puțin față de întinderea zonei cercetate [7].

Aceste povestiri sînt cunoscute în popor în special sub denumirea eroilor principali, spre deosebire de diferiții termeni pe care unii cercetători le-au atribuit, ca : „povestire" [8], „legendă istorică" [9], „tip de recitare în proză întreruptă de cîntece versificate" [10], „legende epice" [11], „opere epice ale popoarelor din Asia Mijlocie" [12], „destan" [13] etc.

---

[3] E. Borrel, *La musique turque*, în vol. *La musique des origines à nos jours*, Librairie Larousse, Paris, 1946, p. 433—438. Rauf Yekta Bey, *La musique turque*, în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922, p. 433 — 438.

[4] Pertev Naili, *Kòroglu Destan*, în *Turk halk hikayelerine ve Sazsailerine ait metinler ve tetkikler*, VI, Istambul, 1931 ; Wolfram Eberhard, *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, recenzie publicată în revista "University of California press", Berkeley and Los Angeles, 1955 ; Saadet Ishaki, „*Șora-Batîr*, *Eine Legende in Dobroudschatatarischer Mundart* — Polska Akademya Umiejetnosci, Krakow, 1935 ; S.A. Andreiev-Krivici, *Narti Kabardinskii epos*, studiu introductiv, Moscova, 1957, p. 3—41 ; Iusuf Ziya, *Boș beșik ve Akkuș*, Ankara, 1932.

[5] Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge*, în *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, Viena, 1930 ; „Halk tütküleri", Istambul 1930 (p. 73, „Kör-Oglu bor", și p. 85 „Kör—Oglu").

[6] Pînă în prezent se află în arhiva Institutului de folclor material înregistrat de la următorii informatori : Abduraim *Geambolat*, 55 ani (nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, jud. Constanța, octombrie 1957 : „Șora-Batîr" în întregime, mg. 1227 ff—jj, „Aris men Kamber" mg. 1228 e-f ; Idris *Asan*, 62 ani (crîm), satul Tătaru, comuna Comana, jud. Constanța, aprilie 1958 : „Șora-Batîr" mg. 1410 1-m, „Tayr men Zore" în întregime, mg. 1412 hh, și Kör-Oglu", fragment, mg. 1415 h ; Șaim *Reșid*, 60 ani (cîrm), satul Tătaru, aprilie 1958 ; „Șora-Batîr" în întregime, mg. 1415 i, 1416 a, „Kör-Oglu", fragment mg. 1416 e ; Abduraman *Ismail*, 82 ani (turc), satul Fîntîna Mare, comuna Independența, jud. Constanța, noiembrie 1953, „Kör-Oglu", fragment, mg. 274 a ; Makpule *Ziadin*, 30 ani (femeie crîm), satul Tătaru, aprilie 1958, „Aris men Kamber", mag. 1411 h (povestire notată în întregime, înregistrate numai cînturile), și fragment „Șora-Batîr" mg. 1411 f ; Memet *Ferid*, 14 ani (crîm), satul Tătaru, aprilie, 1958, mg. 1412 c : „Șora-Batîr", fragment ; Ulmie *Isa*, 21 ani (femeie nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, octombrie 1957 : „Aris men Kamber", fragment, mg. 1227 p ; Muziin *Arslan*, 52 ani (femeie nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, octombrie 1957 : „Aris men Kamber", fragment, mg. 1228 c ; Fatma *Agibay*, 56 ani (femeie nogai), comuna Valea Neagră, jud. Tulcea, mai 1958 ; „Aris men Kamber", fragment, mg. 1419 d. La aceștia adăugăm pe informatorul Ali Nagi *Geafer* (crîm), 44 ani, un talentat deținător de povestiri muzicale despre animale, păsări (înregistrat în București în anul 1969).

[7] Putem spune în momentul de față că noi cunoaștem situația folclorică din aproape toate satele și orașele Dobrogei în care se găsesc tătari.

[8] Wolfram Eberhard, *op. cit.*

[9] P. Kuznețov, *op. cit.*

[10] V. Uspensky și V. Beleaiev, *op. cit.*

[11] Scosîrev Piotr, *op. cit.*

[12] Idem, *ibid.*

[13] Petev Naili, *op. cit.*, și I. Akbarov, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

În comunicarea *Muzica în narațiunile orientalilor din Republica Socialistă România* [14], am realizat, în cuprinsul acestui gen narativ cu muzică, o primă delimitare a trei specii, după natura tematicii și respectiv calitatea părților muzicale [15]:

A) narațiuni cu caracter de epopee, avînd conținutul axat în special pe faptele de vitejie ale eroilor; B) narațiuni de dragoste, cu accentul pe întîmplările unei dragoste nefericite și C) narațiuni despre animale, păsări etc.

Eposul Șora-Batîr face parte din prima specie narativă, alături de eposurile: „Edege-Batîr", „Kerim-Batîr", „Kör-Oglu", „Karadja-Oglu" etc., eroi legendari care au rămas în amintirea oamenilor pînă în zilele noastre [16].

Spre părerea noastră de rău nu am avut ocazia să asistăm la o astfel de povestire în desfășurarea și atmosfera ei reală, deoarece în regiunea cercetată obiceiul povestitului nu se mai practică de ani de zile. Ne-am putut închipui însă cu ușurință cum se desfășura aceasta în trecut, ascultînd pe Abduraman Ismail, 82 ani, povestind „Kör-Oglu", Abduraim Geambolat, 55 ani, povestind „Șora-Batîr", Idris Asan, 62 ani, povestind „Tayr men Zore" și „Șora Batîr" și pe Șaim Reșid, 60 ani, povestind pe „Șora-Batîr". Informațiile luate de la rudele și cunoscuții foștilor buni povestitori, astăzi decedați, și de la povestitorii de mai sus ne-au întregit imaginea despre ceea ce trebuie să fi însemnat prilejul unor astfel de povestiri în trecut [17].

Astfel, cu cincisprezece — douăzeci de ani în urmă, de obicei în lungile seri de iarnă, bărbații se adunau la „zaiafeturi", venind în „musafirlîc" pe rînd la fiecare dintre ei. Întîlnirile erau precis organizate, conform tradiției, încă cu multă vreme înainte, exclusiv de către bărbații colectivității. Femeile, copiii și tinerii nu erau admiși, ci doar ai gazdei — partea bărbătească — căpătau permisiunea de a asista. Veneau oaspeți și din satele vecine să asculte povestitorii renumiți [18]. Povestitorul, bine cunoscut pe cîteva sate, se bucura de o considerație deosebită. Personalitatea sa artistică [19] imprima povestirii o însuflețire pe care reușea să o transmită ascultătorilor. Mimica feței și gesturile povestitorului emanau o atmosferă specială: o liniște desăvîrșită, o plutire a gîndurilor în trecut. Prin fața

---

[14] Ghizela Sulițeanu, *La musique des narrations des orientaux de la République Socialiste de Roumanie*, comunicare ținută la cel de-al V-lea congres internațional de narațiuni populare, București, 26—31, august 1969.

[15] Ținînd seama de calitatea pe care muzica o reprezintă în cuprinsul acestor specii, se relevă și o categorie intermediară de narațiuni-povestire, în care textele cîntecelor se desfășoară pe melodii mai noi în timp, preluate din repertoriul cîntecelor de fiecare zi.

[16] Însăși denumirea de *Batîr* se traduce prin „vitreaz".

[17] Fișele informative: 19.037, 19.040, 19.072, 19.099 („iera la Ovidiu un bătrîn Ablakim Ğeawdar. Măcar acum vreo cinci luni să fi venit mata și el mai trăia. Acu a mers totul cu el în pămînt. Trei zile putea să cînte și să povestească fără oprire"); 19.100, 19.109, 19.110, 19.113, 19.034, 19.036, 19.039 și 19.552 din comunele: Ciocîrlia de Jos, Tătaru, Ovidiu, Valea Neagră, Poarta Albă.

[18] În URSS un excelent reprezentant al acestor povestiri a fost bătrînul Djambul Djabaev (1846—1945), din Kazahstan, care, printre alte epopei, cunoștea și pe „Șora—Batîr" și „Kör-Oglu" (V. Kuznețov, *op. cit.*).

[19] În trecut, povestitorii tătarilor dobrogeni se acompaniau cu dombra, însă nici unul dintre informatori nu a asistat, ci numai a auzit, la rîndul lui, pe bătrîni amintindu-și. F.A., nr. 19.037, 19.100.

https://biblioteca-digitala.ro

ochilor ascultătorilor se perinda acțiunea povestirii ca o realitate la care ei erau părtași. Povestitorul devenea un magician, el însuși transfigurat cînd în cronicar, cînd în fiecare dintre eroii săi, aducînd în camera ticsită de lume și îmbîcsită de fumul țigărilor trecutul legendar al poporului tătar.

★

În eposul „Șora-Batîr" este redată povestirea despre întîmplările lui Narîk și despre faptele vitejești ale fiului său Șora-Viteazul. Povestirea a fost culeasă în întregime de la informatorii :

Abduraim Geambolat, 55 ani, tătar din ramura nogai, Idris Asan, de 62 ani și Saim Reșid, de 60 ani, tătari din ramura Krîm[20]. De la primii doi informatori, povestirea a fost notată în românește, înregistrîndu-se numai cînturile, iar de la cel de-al treilea povestirea a fost culeasă în întregime, fiind înregistrată în limba tătară, însă notată și în limba română. La toți trei informatorii vioiciunea povestirii în limba română, în care cînturile și chiar expresiile în limba tătară se intercalau firesc, ne-au pus la dispoziție — și printr-un oarecare pitoresc al limbajului —, dacă nu o traducere fidelă, în orice caz o povestire închegată și plăcută de urmărit.

Materialul ne-a oferit posibilitatea de a evidenția — datorită analizei tuturor variantelor — cîteva elemente caracteristice, ținînd unele de tematica eposului, altele de structura prozei, iar altele de structura poetico-muzicală a cînturilor.

a) Șora-Batîr, ca și alți eroi ai epicii populare, ne apare ca întruchiparea demnității, generozității și curajului poporului din care face parte. Întîmplările prin care trece și toate faptele sale trebuie să corespundă întru totul mentalității colectivității, care îl cinstește ca pe un strălucit membru al ei.

b) De-a lungul întregii povestiri, personajele se centrează în jurul eroului, toate acțiunile lor servind în primul rînd pentru a-l evidenția.

c) Realismul este o caracteristică esențială a acestui gen. Parcă descinsă din viața de fiecare zi, povestirea își întărește aspectul legendar istoric, iar povestitorul devine un cronicar al timpurilor trecute, suscitînd interesul ascultătorilor, prezentînd oameni și acțiuni ușor verosimile.

d) Moravuri, obiceiuri, credințe și aspecte, din viața din trecut a tătarilor, sînt incluse în diferitele episoade ale povestirii, ca o frescă socială a tradiției orale.

e) Elementul fantastic nu este întrebuințat decît rar, fie pentru a colora mai viu unele momente epice, fie pentru a accentua calitățile unuia dintre eroi.

f) Cele trei exemplare culese în întregime reprezintă două grupuri de variante [21] pe care le vom numi : grupa de variante A (varianta culeasă de la informatorul Abduraim Geambolat din comuna Ciocîrlia de jos)

[20] Tătarii nogai și tătarii crîm sînt cele două ramuri principale ale tătarilor dobrogeni Între aceștia există și unele diferențieri folclorice. Se găsesc deosebiri în limbă, unele obiceiuri, cîntece (și chiar în aspectul tipului somatic).

[21] Deoarece avem a face cu un gen literar-muzical, povestirile au fost încadrate în grupuri de variante : A și B, iar melodiile cînturilor au fost considerate tipuri diferite, respectiv tot A și B.

https://biblioteca-digitala.ro

şi grupa de variante B (cele două variante culese din satul Tătaru, de la informatorii Idris Asan şi Şaim Reşid [22]).

★

Şora-Batîr *var.*, *A*, *mg. 1227 f.f.*, Ciocîrlia de jos, jud. Constanţa, inf. Abduraim Geambolat, 52 ani, culeg. G. Sulițeanu, X. 1957; tr. G. Sulițeanu.

(Rezumat)

1. Episodul căsătoriei lui Narik, tatăl lui Şora-Batîr

Nepotul unui qan avea doi băieţi şi un băiat de suflet pe care-l chema Şora. Narîk era băiatul cel mai mare. El şi-a ales de soţie pe Ayansuwlu, fata săracă dar isteaţă a unui văcar din sat. Ayansuwlu îşi sfătuieşte părinţii să ceară ca dar de nuntă de la qan pe bătrîna iapă Haralambie, cea cu clopot la gît. O dată cu ea însă pleacă şi jumătate din herghelie. Astfel, isteaţa fată a reuşit să-şi îmbogăţească părinţii pentru a face faţă cheltuielilor de nuntă.

2. Episodul intrigii lui Şora, fratele de suflet, şi moartea fratelui mai mic

Şora atrage atenţia fratelui mai mic al lui Narîk asupra frumuseţii lui Ayansuwlu, sfătuindu-l să ceară tatălui său să-l îndepărteze pentru un timp pe Narîk, trimiţîndu-l la oraş, spre a cumpăra haţuri şi o şa de aur. Ayansuwlu bănuind adevărul, îl sfătuieşte pe Narîk să simuleze plecarea pentru a prinde pe fratele necinstit. Astfel, Narîk, prinzîndu-l pe acesta la intrarea în casă, îi taie capul şi-l îngroapă pe loc, în timp ce Şora fuge. Apoi Narîk pleacă la oraş pentru a înşela bănuielile tatălui său.

3. Episodul aflării crimei şi alungarea grupului Narîk, Ayansuwlu şi Şora, fratele de suflet

Qanul află de la Şora întîmplarea şi îl alungă împreună cu Narîk şi Ayansuwlu.

4. Episodul naşterii lui Şora-Batîr şi despărţirea de Şora, fratele de suflet

Trecînd printr-o pădure, Ayansuwlu dă naştere unui băiat căruia Narîk îi pune numele de Şora, spunîndu-i lui Şora: „dacă a născut un băiat, tu ieşti liber să pleci unde vrei, iar numele băiatului să fie Şora".

5. Episodul prieteniei lui Şora-copilul cu Qulunceaq şi întîlnirea cu Kadîr-Neby

Pe cîmp, păzindu-şi cei doi viţei, Şora face cunoştinţă cu Qulunceaq, fiu de qan, care ducea la păscut herghelia de cai a tatălui său. Într-o zi,

[22] Îmi permit a include aici şi lucrarea domnului Saadet Ishaki, citată în nota 5, „Şora-Batîr"..., care cuprinde o variantă culeasă tot în satul Tătaru, de la informatorul Abdulla, în anul 1931, şi care corespunde întru totul variantei culese de la informatorul Şaim Reşid, (un frate mai mic al lui Abdulla), prezentată în lucrarea de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Qulunceaq întîrziind şi fiindu-i foame, Şora îşi taie unul din viţei pentru mîncare. Între timp soseşte şi Qulunceaq şi ambii copii încep să mănînce.

Un bătrîn trecînd pe acolo, copiii îl poftesc la masă. Acesta, care era în realitate sfîntul Kadîr-Neby (Sfîntul Gheorghe), le prezice ambilor băieţi că vor deveni batîri (viteji).

6. Episodul alegerii de către Şora a calului dăruit de qan, tatăl lui Qulunceaq

Tatăl lui Qulunceaq aflînd de purtarea frumoasă a lui Şora, îl invită să-şi aleagă un cal din herghelia sa. Şora îşi alege un mînz, căruia îi leagă drept semn o fîşie de bici şi îi dă numele de Tasmalî-Gerî (Cel însemnat cu curea).

7. Episodul atacului lui Ali-Bey şi înştiinţarea lui Şora (cîntul I)

Cu trecerea timpului Şora s-a făcut un băiat frumos şi voinic, pe care-l îndrăgea toată lumea. Un qan din Crimeea, Ali-Bey, invidios, vine beat acasă la Şora-Batîr. În lipsa acestuia îl bate pe Narîk, insultă pe Ayansuwlu, iar pe sora lui Şora, Qanibek, o sperie. La plecare ia cu dînsul calul preferat al lui Şora, pe Tasmalî-Gerî. După plecarea lui Ali-Bey, Narîk merge să-l anunţe pe Şora, care se afla la o nuntă în satul vecin. „Moş Narîk n-a intrat direct. S-a oprit la fereastră şi a început să cînte[23]:

♩. 200
Aq - taş - lï A - li Bey, Ğaw - rï - nïŋ[ï] men-lï bey
Ğaw Kör - gen - de deli bey Kel - dï u - lum
Kï - mïz[ï]-man gel - ler es - tïr - dï u - lum ay
A - nan se - nïŋ Na-rïk qart Baş-qa köz-ge şal- dïr-ţan,
A - nan se - nïŋ A - yan - suw - lu, Kök[ï]-rek-ten ket - mez

[23] *Cîntul I*: Ali-Bey din Aktaş, / Beiul cu negul pe spate, / Cel care cînd vede duşmanul devine nebun, a venit, *fiul meu*. / Cu kmiz a stirnit vînturile, *fiul meu*/. Tatăl tău este Narîk bătrînul, / Peste ochi, peste cap, i-a dat/; Mama ta este Ayansuwlu, / Ei i-a spus cuvinte ce nu i se vor şterge din suflet, *fiul meu*. /Pe sora ta Qanibek a obligat-o să stea cu smerenie ca o mireasă, *fiul meu*/, Pe „Privire de cămilă" [cal] l-am dat, nu l-a primit, / Pe „Cel neajuns de vînt" [cal] l-am dus de căpăstru, nu l-a primit./ Pe „Cel cu picioarele ca un fuior"/, Pe "Cel ce aleargă ca un drac"/, Pe „Cel însemnat cu curea" l-a luat şi a plecat, *fiul meu*.

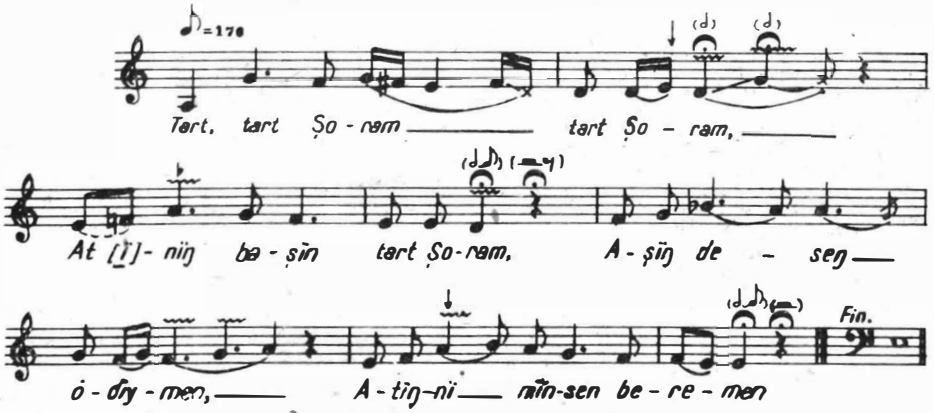
https://biblioteca-digitala.ro

söz-ler ayt-tï u-lum ay Qar[ï]-da-şïŋ
Qa-ni-bek, ke-lin e-tip sü-zült-tü u-lum ay
Tü-ye Ba-qar-nï tü-yük ber-dim al-ma-dï
Ğel Ğet-mez-nï ğe-tip ber-dim al-ma-dï
A-ya-ğï-qa-lï qay-tar-day, Ğu-wïr-ğa-nï şay-tan-day
Tas-ma-lï Ge-rïm al-dï ket-tï u-lum ay
Fin.

„Șora-Batîr cînd a auzit a oftat tare. Cînd a oftat, s-a aprins casa de foc [dor]... S-a dus imediat acasă, a încălecat pe Ğel-Ğetmez și a pornit ca vîntul după Ali-Bey”.

8. Episoadele întîlnirii și luptei cu Ali-Bey (cîntările II și III). Moartea lui Ali-Bey

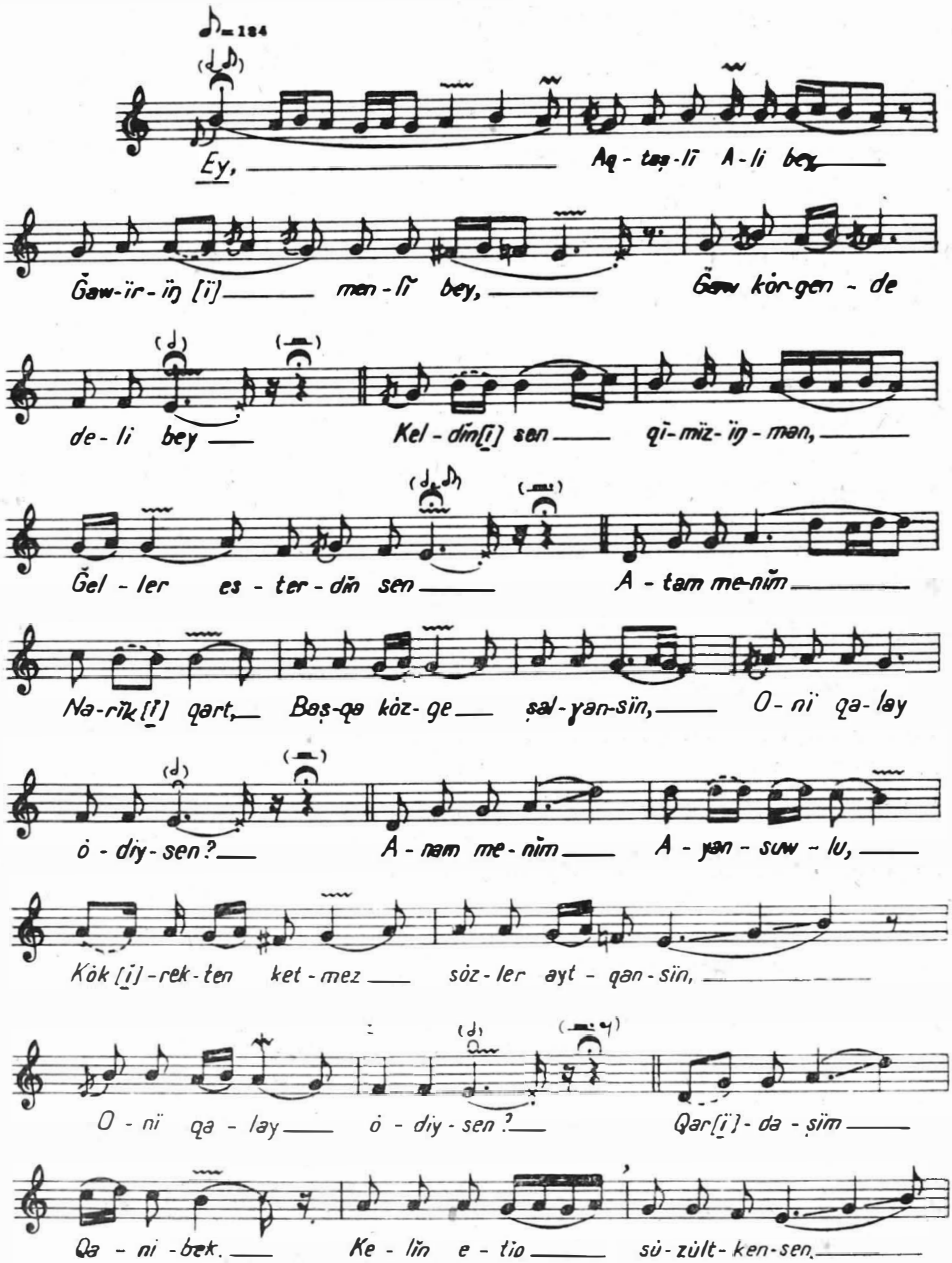
Ali-Bey, văzîndu-se urmărit, îi spune lui Șora-Batîr că este gata să plătească pagubele și să-i restituie calul [24]:



[24] *Cîntul II*: Trage, trage, Șora al meu, trage Șora al meu,/ Căpăstrul calului trage Șora al meu/ Dacă zici [de] mîncare, plătesc eu/ Și dacă [vrei să] încaleci calul, îl dau.

https://biblioteca-digitala.ro

Șora-Batîr îi reamintește toate fărădelegile făcute și-l provoacă la luptă [25]:


Ey, Aq-taş-lï A-li bey
Ğaw-ïr-iŋ [ï] men-lï bey, Ğaw kör-gen-de
de-li bey Kel-dïn[ï] sen qï-mïz-ïŋ-man,
Ğel-ler es-ter-dïn sen A-tam me-nïm
Na-rïk[ï] qart, Beş-qa köz-ge şal-yan-sïn, O-nï qa-lay
ö-diy-sen? A-nam me-nïm A-yan-suw-lu,
Kök[ï]-rek-ten ket-mez söz-ler ayt-qan-sïn,
O-nï qa-lay ö-diy-sen? Qar[ï]-da-şïm
Qa-ni-bek. Ke-lïn e-tïo sü-zült-ken-sen.

[25] *Cîntul III*: Hei! Ali Bey din Aktaș/Beiule cu negul pe spate/ Cel care cînd vezi dușmanul devii nebun/ Ai venit cu kmizul tău/ Și ai stîrnit vînturile/ Tatăl meu este Narîk bătrînul/ Peste ochi, peste cap, i-ai dat/ Asta cum ai s-o plătești? / Mama mea este Ayansuwlu/ I-ai spus cuvinte care nu se pot șterge din suflet/ Asta cum ai s-o plătești?/ Pe sora mea Qanibek ai pus-o să stea smirnă ca mireasă/ Asta cum ai s-o plătești?/ Pe „Privire de cămilă" ți l-a dat, nu l-ai primit/Pe „Cel neajuns de vînt" ți l-a dat, nu l-ai primit/Pe „Cel cu picioarele ca un fuior"/ Pe „Cel ce aleargă ca un drac"/Pe „Cel însemnat cu curea" l-ai luat și ai plecat/ Asta cum ai să plătești?/ [recitativ] Eu fără luptă nu mă întorc!

https://biblioteca-digitala.ro

O - nï qa - lay — ó - diy - sen ? — Tü - ye Ba-qar-nï,
tü - ye ber - gen al - ɣan yoq - sïn, — Ğel Ğet - mez - nï —
ğe - lip ber - gen — al - ɣan yoq - sïn, A - yə - ɣï — qo - lï —
qay - tan - day, — Ğï - wïr - ʃə - nï — şay - tan - day, —
Tas - ma - lï — Ğe - rim[i] al - ɣan ket - ken - sïn, — O - nï qa - lay —
ó diy sen ?
Fin.
Şo - ɣïş - ma - dan qayt - ma - ğaq - man !

Ei se luptă cu arcul, iar Ali-Bey este omorît.

9. Episoadele luptei cu qanul, prietenul lui Ali-Bey. Ajutorului Qulunceaq-Batîr

După omorîrea lui Ali-Bey, Şora Batîr trimite vorbă qanului, prieten cu acesta, să se pregătească de luptă. Apoi îşi înştiinţează prietenul, pe Qulunceaq-Batîr, să vină să lupte alături de el. La vederea numeroasei armate a qanului, ei pornesc la luptă spunînd : „vine către noi o plăcintă, hai s-o tăiem bine". După ce au învins pe duşman, cei doi Batîi s-au îmbrăţişat şi s-au despărţit.

10. Episodul plecării în ajutorul qanului din Kazan (cinturile IV, V)

Şora-Batîr primeşte o „telegramă" de la qanul din Kazan, prin care acesta îi cere ajutor în luptele cu calmucii. Şora-Batîr încalecă pe Tasmalî-Gerî, se întîlneşte cu Qulunceaq-Batîr şi ambii se îndreaptă spre

https://biblioteca-digitala.ro

Kazan. Pe drum, într-un sat, niște bătrîne curioase pun un copil să-l întrebe cine sînt și încotro merg [26].

Șora-Batîr le răspunde [27] :

Kök şep - ke - nim ğen - ge ur - dum, Şü - yer qus-sum
qal - ɣal - dïm, Mïr - za tu - wïl - man,
Kö - yim a - tïn so - ra - san, Kğ - kïs at - lï ta - ma - man,
A - tam-nï sen so - ra - san, Na-rïk o - ɣlï
Şo - ra - man, Mïr-za tu - wïl - man,
longa

[26] *Cîntul IV* : Cu haina albastră pe o mînecă / Cu pasărea iubită pe mînă / Unde pleci tu, nobile ?

[27] *Cîntul V* : Am dat haina albastră pe o mînecă / Pasărea iubită am luat-o în mînă / Eu nu sînt nobil / Dacă întrebi de numele satului meu / Satul este Kokîs / Dacă întrebi de tatăl meu / Sînt Șora, fiul lui Narîk / Eu nu sînt nobil / Eu mă duc la Kazan / Dacă la Kazan nu se duce qanul / Și dacă nu pune totul pe calea cea bună / După ce ajung eu la Kazan / Să nu ningă zăpadă, să plouă cu sînge / După ce ajung eu la Kazan / Să curgă sînge pînă la genunchi.

https://biblioteca-digitala.ro

Men Qa-zan-ya bə-rə-man, Qa-zan-ya qan[ï]
bar-mə-sa, A-lïp-ta ğol-ya sol-mə-sa,
Men Qa-zan-ya bar-mə-sïm [ï], Qar ğaw-mə-sïn qan ğaw-sïn,
Tï-zen-lik-ten qan aq-sïn ay
Fin.

11. Episoadele întîlnirii cu fata qanului din Kazan, învingerea duşmanilor şi căsătoria lui Qulunceaq-Batîr cu fata qanului

Frumoasa şi înţeleapta fată a quanului din Kazan află de sosirea celor doi viteji şi le trimite în dar lui Qulunceaq o sabie şi lui Şora un scut în care se află „o sabie de patruzeci de coţi". Cu acestea cei doi viteji au plecat pe cîmpul de luptă şi au învins. După victorie, fata qanului şi-a arătat preferinţa pentru Şora-Batîr, însă acesta a răspuns : „Nu am venit să mă însor aici. Am venit să mă lupt şi să-mi arăt vitejia". Qulunceaq însă a spus : „Eu rămîn şi iau fata".

12. Episodul trecerii apei cu ajutorul hajderelor (dragonilor) şi cauza dispariţiei lui Şora

În drum spre casă, Şora a avut de trecut o apă mare fără pod. O fetiţă, care stătea la marginea apei, l-a rugat s-o treacă şi pe ea. Şora o ia, dar îi spune să ţină tot timpul ochii închişi. Cînd treceau «pe la mijlocul apei, fetiţa deschise ochii şi văzu şase hajdere la stînga şi şase la dreapta, care îi duceau să treacă apa şi i-a spus lui Şora : „nene, nene, uite"... „Ptiu, fir-ai să fi", a zis Şora-Batîr şi s-a înecat împreună cu cal şi cu fata. Se ştie că hajderele îl păzeau pe Şora-Batîr şi fetiţa iera dracul. Se spune că în fiecare an se vede din apă spinarea lui Şora-Batîr. Şi stau calmucii şi-l păzesc şi astăzi, să nu iasă afară».

★

https://biblioteca-digitala.ro

Șora-Batîr *var. B, mg. 1415 1-1416 a*, sat. Tătaru, com. Comona, jud. Constanța, inf. Șaim Reșid, 60 ani, culeg. G. Sulițeanu, tr. G. Sulițeanu. (Rezumat)

1. Episodul căsătoriei lui Narîk

Narîk era fiul adoptiv al unui qan, care mai avea un fiu natural și o fată adoptivă, pe care o chema Melawșe. La vremea căsătoriei, Narîk o alege pe frumoasa Melawșe.

2. Episodul intrigii și omorirea fiului de qan

Păzitorul hergheliei qanului îl incită pe fiul qanului, spunîndu-i că Melawșe era mai potrivită pentru el și-l sfătui să-l îndepărteze pe Narîk de acasă. Fiul qanului îl roagă pe Narîk să meargă cu o scrisoare la alt qan. Melawșe, bănuind adevărul, îl roagă pe Narîk să revină acasă pe înserat. Narîk, revenind și aflînd mișelia pusă la cale, omoară pe fiul qanului: „cînd băiatul a vrut să vină mai aproape de Melawșe, i-a venit Narîk în față și i-a tăiat capul. După aceea, l-a luat și l-a pus în gunoi, că gunoi iera dacă a făcut așa".

3. Episoadele aflării crimei, alungarea lui Narîk și Melawșe. Nașterea lui Șora

Datorită unui vrăjitor, qanul află că Narîk i-a omorît fiul. Narîk și soția sa sînt alungați. Pe drum Melawșe naște un băiat care primește numele de Șora. Ei poposesc la casa unui om bogat, care le dăruiește pentru Șora o vițea și îi roagă să rămînă la el.

4. Episoadele faptelor curajoase ale lui Șora-copil, întîlnirea cu Kadîr-Neby și primirea calului Tasmali-Gerî

Șora s-a dus cu alți copii să pască viței pe cîmp. Acolo, jucîndu-se, și-au propus diferite întreceri pentru a alege dintre ei un șef. La toate încercările (alergare, luptă liberă), Șora cîștigă, însă copiii bogați nu vor să-l recunoască șef din cauza sărăciei lui. La propunerea lui Șora de a se alege ca șef indiscutabil pe acela ce-și va tăia vițelul și va ospăta pe ceilalți (obicei vechi), numai Șora are curajul și generozitatea de a-și tăia unicul vițel. La ospăț vine și Kadîr-Neby, care, impresionat de comportarea lui Șora, propune copiilor o nouă încercare: aceea de a alerga pe o distanță anume și de a se trînti cu pieptul pe vîrful unui cuțit înfipt în pămînt. Singur Șora se trîntește pe cuțitul ocolit de ceilalți copii, însă cuțitul era de lemn. Șora rămîne nevătămat, iar Kadîr-Neby îl binecuvîntează să devină Șora-Batîr și îi promite pe murgul Tasmalî-Gerî, pe care urmează a-l ține la dînsul pînă cînd Șora va deveni băiat mare.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Episodul legăturii cu Haydera (şarpele)

Dormind pe cîmp, Şora este găsit de părinţii săi înconjurat de Haydera, un şarpe mare. Narîk o linişteşte pe soţia sa, spunînd că aceasta este de bun augur, Haydera devenind ocrotitoarea lui Şora.

6. Episodul motivului urii dintre Ali-Bey şi Şora-Batîr

Şora-Batîr este remarcat de qanul din Kazan pentru vitejia sa, iar Ali-Bey devine gelos. Urmează mai multe încercări voiniceşti, al căror învingător este Şora-Batîr.

7. Episoadele : Atacul lui Ali-Bey. Plîngerea lui Narik (cîntul I) şi plecarea lui Şora-Batîr în urmărirea lui Ali-Bey (cîntul II)

Contrar indicaţiilor qanului, Ali-Bey vine împreună cu soldaţii săi acasă la Narîk, în absenţa lui Şora-Batîr, şi se dedă la samavolnicii, lovindu-l pe Narîk peste faţă, punînd pe Apşiş, sora lui Şora-Batîr, să-l servească şi luînd calul îndrăgit al lui Şora-Batîr, pe Tasmalî-Gerî. După plecarea lui Ali-Bey, Narîk se duce la nunta la care era invitat Şora-Batîr şi îl găseşte tocmai în timpul Kureş-ului [28], privind la luptători. Din cauza mulţimii care-l despărţea de Şora-Batîr Narîk a început să „cînte de departe" [29] :

Şo-ram Şo-ram bol-ɣan_son, Şom-pɛŋɔp at-qa
miŋ-gen-sen, Qo-nɔq tɔ ti-li kel-dï – ler,
P[ï]-lew dɔ tï-lep al-dï-lar, Ğel Ğet-mez-ni ber-dim al-mɔ-dï,

[28] Obicei de lupte libere practicat în lumea orientală cu prilejul unor sărbători ca Tepreş şi uneori la nunţi. Turcii îl denumesc „pehlivănie".

[29] *Cîntul I*: Şora, Şora al meu, după ce s-a născut / După ce s-a urcat ţeapăn pe cal / Au venit să ceară găzduire / Au cerut şi au luat şi pleavă/Am dat pe „Cel neajuns de vînt", nu l-a luat/ Am dat pe „Cel neajuns de pasăre", nu l-a încălecat/ Iată eşti acolo unde eşti/Ieşi la drum cu calul / Pe cel ce păştea iarba de pe malul mării/ Pe cel ce se lăsa pieptănat de Apşiş / Pe cel căruia îi dădeam orz spălat / Pe „Cel însemnat cu curea" să mi-l ajungi din urmă, *vai* !

https://biblioteca-digitala.ro

Quș Ğetmez-ni ber-dim min-me-di, Mī-ne-n-de ber qay-de_ bar,
Șiq ğol-ɣa de at - qa bar, De - ŋi-ziŋ qi - yi - rin-den
ot ot - lat - qan, Ap - șiș - ke șa - siin te - ret - qan,
Ğup ar - pa ber - gen, Tas - ma - li Ğer-niŋ_ ar - tin-den ğet-sin
ay ay
Fin.

Șora-Batîr supărat, vrea să pornească imediat în urmărirea lui Ali-Bey [30]:

108
Men ke-te-men ke - te - men, Men Qa-zan-ɣa
ke-te-men, Men Qa-zan-ɣa bar-ɣa-sī, Qan ğaw-ma-siin qar ğaw-siin.
Men Qa-zan-ɣa bar-ɣan-son, Qar ğaw-ma-sīn qan ğaw-siin,
qan ğaw-sīn, Aq taș - li A - li bey, Ğa - wi - rin - de
men-li bey, Ğaw kör-gen-de de-li bey,_ At - qan o-ɣi bi-lek di,

[30] *Cîntul II*: Eu plec, plec/ Eu plec la Kazan/ Pînă ajung eu la Kazan/ Să nu plouă singe, să ningă zăpadă/ După ce ajung eu la Kazan/ Să nu ningă zăpadă, să plouă singe/ Ali Bey din Ak-taș/ Beiul cu negul pe spate/ Cel care cînd vede dușmanul devine nebun/ Aruncă săgeata groasă cît brațul/ Are pieptul ca oțelul.

https://biblioteca-digitala.ro

„A plecat Şora-Batîr acasă, a luat arcu, sabia şi sulița, a încălecat pe Ğel-Ğetmes, şi-a luat la revedere de la părinți și de la soră şi a plecat".

8. Episodul întîlnirii şi lupta cu Ali-Bey (cînturile III şi IV). Moartea acestuia

Ali-Bey, văzîndu-se urmărit , îi spune lui Şora-Batîr că este gata să plătească pagubele şi să-i restituie calul [31] :

Şora-Batîr însă îi reamintește toate fărădelegile făcute şi îl provoacă la luptă [32] :

♪=208
A - şa - ɣan a - şïŋ ȯ - der - sïŋ, Al - ɣan law - ïŋ
be - rer - sïŋ, Na-rïk qart - qa qat - tï söz[e]-ler ayt - qan - sïŋ,
O - nï ne-men ȯ-der-sïŋ? Dun - ya' en - dïr - gen a - nam - nï,
Bas - na köz - ge türt-ke - sïŋ, O - nï ne - men ȯ - der - sïŋ ?

[31] *Cîntul III* : Întoarce-te, Şora al meu, întoarce-te,/ Trage capul calului de căpăstru, Şora al meu, / Ceea ce am mîncat am să plătesc/ Calul luat am să-l înapoiez.

[32] *Cîntul IV* : Ceea ce ai mîncat ai să plăteşti/ Calul luat mi-l vei înapoia/ Bătrînului Narîk i-ai spus cuvinte tari/ Asta cum ai s-o plăteşti? / Pe mama care m-a adus pe lume ai lovit-o pe cap şi pe ochi / Asta cum ai s-o plăteşti?/ Pe sora mea, Bayandîgiz, ai obligat-o smirnă să te servească cu bragă, cu miere/ Asta cum ai s-o plăteşti ?

https://biblioteca-digitala.ro

Ei se luptă cu arcul și Ali-Bey este omorît.

9. Episodul : Plecarea lui Șora-Batîr la război în ajutorul qanului din Kazan (cîntul V și VI)

Chemat de qanul din Kazan, Șora-Batîr pleacă la război, luîndu-și rămas bun de la ai săi [33] :

♪=108
Men ke-te-men ke-te-men, Men Qa-zan-ɣa
ke-te-men, Men Qa-zan-ɣa bar-ɣa-şï, Qan ğaw-ma-sïn qar ğaw-sïn,
Men Qa-zan-ɣa bar-ɣan-son, Qar ğaw-ma-sïn qan ğaw-sïn,
qan ğaw-sïn!
Fin.

Sora sa, Bayandîgîz, îl roagă s-o ia cu el (cîntul VI), însă Șora-Batîr refuză [34] :

[33] *Cîntul V* : Eu plec, plec/ Eu plec la Kazan / Pînă ajung eu la Kazan/ Să nu plouă sînge, să ningă zăpadă/ După ce ajung eu la Kazan/ Să nu ningă zăpadă, să plouă sînge.

[34] *Cîntul VI* : Dacă pleci ia-mă și pe mine/ Pune-mă în spatele calului/ Și dacă vei avea greutăți în cale/ Jertfește-mă și pleacă mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro

10. Episodul: ajungerea la Kazan, darul qanului și cîștigarea bătăliei

„Cînd a ajuns la jumătatea drumului, a aruncat o săgeată cu arcul la Kazan, și nimeni n-a putut să scoată săgeata. Și s-a pus o gardă ca să vadă cine vine după săgeată". Bucuros de venirea lui Șora-Batîr, qanul îi dăruiește o cutie mică fermecată. „Cînd a deschis cutia, iera înăuntru o sabie mică, dar cînd a luat sabia în mînă și i-a dat-o lui Șora-Batîr, s-a făcut o sabie mare tocmai de 40 de coți. Șora-Batîr tăia o sută de oameni odată și războiul s-a terminat repede".

11. Episodul morții lui Șora-Batîr

După terminarea războiului, Șora-Batîr este lăudat de către qanul din Kazan. Ceilalți luptători din armata qanului, invidioși, își propun să-l sperie pe Șora, trimițînd fiecare pe rînd, în fiecare seară, animalul său protector. Șora îmblînzește astfel pe rînd un urs, un leu etc. În ultima seară, după ce aceștia își trimiseseră toate animalele, Șora-Batîr trimite la locul unde știa că sînt adunați luptătorii, pe Haydera, protectoarea sa. Aceștia la vederea șarpelui se sperie și fug pe o ușă dosnică ce dădea înspre mare. Haydera, nevăzîndu-i și urmînd orbește ordinul lui Șora-Batîr, se scufundă în mare, nu fără a comenta, nemaivăzînd pe nimeni: „De če trimis Șora pe mine aičį: ? Supărat pe mine?", după care se îneacă. Șora-Batîr, care venea din urmă, văzînd dispariția șarpelui în mare, se scufundă și dînsul.

★

Din aceste două grupe de variante putem bănui că în trecut au existat și alte episoade sau cînturi, care, în regiunea cercetată, e probabil să se fi pierdut cu timpul sau să se fi transformat.

Pînă în prezent, putem observa că, pe măsură ce s-au cules variante sau chiar simple fragmente ale narațiunii, au apărut elemente ce au întregit episoadele cunoscute sau au îmbogățit eposul cu episoade noi. În varianta *A* (mg. 1227 f.f.) găsim mult amplificat episodul pețirii și căsătoriei lui Narîk și incomplet redate episoadele despre dușmănia dintre Șora-Batîr și Ali-Bey. În varianta *B* lipsește episodul pețirii cu personajele respective (părinții fetei etc.); este amplificat episodul faptelor voinicești ale lui Șora-copil, apoi mult amplificat motivul dușmăniei cu episoadele respective și de asemenea episodul final, motivul morții lui Șora Batîr, care în varianta *A* apare oarecum brusc. Lipsesc apoi complet, personajele: Qulunceaq, prietenul lui Șora, tatăl său și fata qanului bineînțeles cu acțiunile legate de ei. Episodul dăruirii sabiei trece în varianta *B* asupra qanului, iar în episodul dăruirii calului, Tasmalî-Gerî apare ca dăruit de Kadîr-Neby și nu de qan, tatăl lui Qulunceaq. În varianta *B* apare un episod nou, prin cîntul surorii lui Șora-Batîr, care îl roagă s-o ia cu dînsul spre Kazan.

Față de ambele grupuri de variante, fragmentul mg. 1412 c, cîntat de tînărul Memet Ferid, de 14 ani, aduce un nou episod: acela al mamei lui Șora-Batîr, care prin cînt vrea să-l rețină de a porni în urmărirea lui Ali-Bey. Acest episod apare în grupul *B* doar enunțat, în încercarea oamenilor de a-l reține (mg. 1415—1416 a).

https://biblioteca-digitala.ro

g) În afară de deosebirile remarcate pînă acum, la cele două grupe cu cele trei variante, mai apar mici variații, ca : numirile personajelor secundare, acțiuni secundare, ce însă nu afectează părțile principale ale povestirii.

h) Personalitatea povestitorului are o însemnătate deosebită. În afară bineînțeles de darul povestirii, cu mimica și intonațiile caracteristice, calități necesare pentru a menține trează atenția ascultătorilor, el vine și cu partea sa de contribuție și în ceea ce privește desfășurarea povestirii. Așa cum am putut observa de multe ori, el face anumite reflecții în timpul povestirii în legătură cu diferite atitudini sau acțiuni ale personajelor, anumite situații, îmbogățind și prin aceasta redarea eposului cu elemente noi, izvorîte din cunoștințele și mentalitatea sa.

CÎNTURILE

Cînturile reprezintă dialoguri principale ale eroilor, apariția lor marcînd totodată și momentele esențiale ale povestirii. Această îmbinare cu totul aparte, dintre proză și muzică, de un efect emoțional încîntător, cere executantului alături de calitățile enumerate mai înainte și pe aceea de a fi un bun deținător și executant al melosului, cu intonația și stilul de execuție specifice epicii populare.

Din materialul înregistrat, cît și din informațiile culese, putem spune că fiecare astfel de povestire își are încă și în prezent melodia proprie cînturilor sale ; și chiar la aceeași povestire, ca în cazul Șora-Batîr, melodiile variantelor din grupele tipurilor A și B ne apar diferite. S-a putut observa că față de specia narațiunilor de dragoste ale aceluiași gen, cînturile narațiunilor legendar-istorice au versificația și muzica cu totul deosebite. La cînturile din prima categorie, culese în Dobrogea, se observă influența, și la unele chiar originea turcă cu specificul muzical poetic respectiv [35]. La cînturile narațiunilor legendar-istorice remarcăm o asemănare a stilului muzical al cînturilor din diferitele tipuri. De exemplu, în povestirea Kör-Oglu,[36] cunoscută în Dobrogea în special de către turci, partea muzicală prezintă multe afinități cu specificul cînturilor epice întîlnite la tătari, în Șora-Batîr [37].

Așa cum am văzut în muzica variantei A, unde găsim la fiecare cînt aproape melodia sa proprie, față de varianta B, unde pe aceeași melodie ușor variată se execută toate cînturile, am putea presupune că în trecut, alături de narațiuni în care cînturile erau executate pe aceeași melodie, au evoluat și tipuri în care fiecare cînt în parte își avea melodia sa.

Mai putem observa, la varianta A, cum muzica reprezintă și legătura de idei dintre cînturi. În momentul revenirii unei idei poetice, aceasta readuce și motivul muzical pe care a fost expusă prima dată.

---

[35] În Dobrogea au circulat multe astfel de romane-populare tipărite, cu cînturile respective, venite din Turcia. Acestea erau citite cu multă plăcere și de către tătari, însă melodica cînturilor își urma drumul de transmitere al tradiției orale.

[36] „Kör-Oglu" este una dintre povestirile epice cele mai cunoscute în regiunea sudică a Dobrogei, atît de către turci , cît și de către tătari.

[37] „Șora-Batîr" este cunoscut de către tătarii din toată Dobrogea și necunoscut de către turci, ca de altfel toate producțiile specifice folclorului tătar.

https://biblioteca-digitala.ro

Există o mare înrudire — în ceea ce privește versificația și muzica — între cînturile povestirilor epice și unele cîntece vechi tătare (deosebite de cîntecele propriu-zise), pe care mi-am permis a le încadra într-o categorie aparte. Este vorba de categoria cîntecelor lirice-beyt, a căror muzică este bazată pe improvizație, fiind creată de către executanți după stările lor sufletești și anumite întîmplări personale. Întîlnim aceeași libertate a formei, cu rînduri de întindere inegală, exponentă fidelă a unui limbaj verbal.

Dacă ținem seama de toate variantele avute la dispoziție, cînturile eposului Șora-Batîr sînt în număr de nouă: *cîntul I*: plîngerea lui Narîk către Șora despre purtarea lui Ali-Bey (comun ambelor grupe de variante); *cîntul II*: răspunsul lui Șora-Batîr: dorința de pedepsire (lipsește din varianta A); *cîntul III*: mama caută să-l rețină pe Șora-Batîr (apare numai în fragment varianta B, mg. 1412c); *cîntul IV*: răspunsul lui Șora-Batîr: dorința de pedepsire (apare numai în fragment varianta B, mag. 1412 c); *cîntul V*: scuza lui Ali-Bey: întîmpinarea (comun ambelor grupe); *cîntul VI*: acuzarea din partea lui Șora-Batîr (comun ambelor grupe); *cîntul VII*: întrebarea copilului, în drum spre Kazan (lipsește din variantele B); *cîntul VIII*; răspunsul lui Șora-Batîr: plecarea la Kazan (comun ambelor grupe); *cîntul IX*: sora lui Șora-Batîr se roagă s-o ia cu dînsul (apare numai în varianta B, mg. 1416 a).

Analiza destul de minuțioasă la care au fost supuse cînturile a relevat că atît textul, cît și muzica, prezintă o seamă de caracteristici care în totalitatea lor contribuie la conturarea acestei specii narative.

Textul

1) Comparînd materialul cînturilor, se poate observa o mare libertate, ce pare că ține exclusiv de maniera, fantezia și posibilitatea de creație a povestitorului. Această libertate nu afectează însă legile specifice creației cînturilor epice. Ea respectă normele tradiționale ale cînturilor din narațiunile legendar-istorice, unde stilul de execuție, versificația, muzica posedă anumite caracteristici și unde apariția anumitor libertăți este strîns legată de acestea.

2) Cînturile eposului Șora-Batîr nu au o cantitate de strofe constantă. Gruparea versurilor pare să fie arbitrară, însă ea urmează fidel ideea poetică. Se observă cum ideilor principale ale textului li se suprapun perfect atît organizarea versurilor, aici poate impropriu denumită strofică, cît și muzica, ce este cu totul subordonată textului. Grupările de versuri, impuse de ideea poetică, pot include astfel între două, pînă la cinci și chiar mai multe versuri, grupare dependentă de expresivitatea conținutului poetic, făcînd aproape întotdeauna parte dintr-un grup de tiradă.

3) Stilul de execuție silabic, cu apropierea de ritmica și melodica vorbirii, ne dă impresia de asemenea a unor scurte tirade melodice [38]. Des apar fragmente de parlatto, uneori versuri întregi, ce contribuie și ele în a da cînturilor o anume expresivitate specifică limbajului verbal.

4) Întrebuințarea rimei este frecventă, însă nu obligatorie. Pasaje libere, unele cu rimă interioară, altele axate numai pe un ritm specific,

[38] De știut că în Orient cîtirea versurilor se psalmodiază ușor, iar recitarea este melodică.

https://biblioteca-digitala.ro

se intercalează firesc. Atunci cînd apare, rima, cuprinde de cele mai multe ori cîte două sau trei versuri. Asonanța este de asemenea frecventă.

5) Versurile nu au o întindere constantă, de multe ori, nici chiar în cuprinsul unui singur cînt. Găsim versuri de la șase și pînă la cincisprezece silabe. Cel mai frecvent, și se pare caracteristic, alături de versul liber, este versul de șapte silabe [39], după care urmează în frecvență versul de opt silabe.

Dacă analizăm organizarea interioară a versurilor, observăm cum posibilitatea de orînduire a grupelor metrice are o caracteristică a sa. Astfel versul, dependent de numărul silabelor componente, se împarte în emistihuri, iar acestea la rîndul lor preferă o anumită îmbinare. Versul de șase silabe se împarte uneori în două emistihuri de 3 +3 silabe, mai rar 4 +2 sau 2 +4, însă de cele mai multe ori este indivizibil. Versul de 7 silabe se împarte de obicei în două emistihuri de 4 +3 silabe, versul de 8 silabe deseori în două emistihuri de 5 +3 silabe mai ales cînd este îmbinat cu un vers de șapte silabe (4 +3 silabe) — mai rar în 4 +4 sau alte combinații. Versul de 9 silabe se împarte în două emistihuri de 5 +4 silabe sau 4 +5 silabe, mai rar 6 +3 silabe. Celelalte versuri cuprind diferite îmbinări ale grupurilor metrice de mai sus.

6) În cuprinsul cînturilor mai apar interjecțiile *ey*, *hey* sau *ay*, la începutul sau la sfîrșitul cîntului și de asemenea unele invocații cu caracter de refren, care vin să întărească sensul textului, ca : „ulum ay" (fiul meu), sau repetarea ultimului cuvînt din vers, provenită din aceeași necesitate.

Muzica

Muzica, însoțitoare fidelă a textului poetic, întregește exprimarea artistică cu mijloacele sale specifice. Ea adîncește conținutul emoțional și introduce nuanțe noi în coloritul atmosferei povestirii; mai ales în cînturile variantei A, ea este de o finețe și expresivitate uimitoare [40]. Începutul cîntului I, de pildă, ne introduce în ambianța de poveste plină de rezonanțele trecutului, sub lumina unei ușoare melancolii.

Momentele cele mai dramatice sînt tratate cu un rafinament artistic deosebit, creînd impresia prezenței reale a eroilor în momentul povestirii.

Structura morfologică a cînturilor cuprinde următoarele elemente.

1) *Forma cînturilor* este liberă. Corespondența dintre conținutul versului și muzică face ca, aproape cu fiecare apariție a unei noi idei în text, forma muzicală să se îmbogățească cu noi rînduri melodice. De altfel, forma neregulată a întinderii rîndurilor melodice este o consecință a formei versurilor libere. Rîndul melodic nu corespunde totdeauna unui vers. Uneori două sau trei rînduri melodice sînt necesare pentru a acoperi un vers liber de o întindere mai mare.

De o importanță deosebită în alcătuirea formei ne apar motivele muzicale. Ele sînt sîmburele procesului de creație al cînturilor, reprezen-

[39] Versul heptasilabic este foarte frecvent și în muzica altor popoare. El apare fie simplu, ca în repertoriul copiilor sau ca în bocete, fie ca avînd calitatea de emistih, ca în categoria Șin, cîntece de fiecare zi etc.

[40] Între muzica variantelor A și B există deosebiri mai mult în privința melodicii și nu în ceea ce privește structura morfologică.

https://biblioteca-digitala.ro

tînd muzical grupurile metrice ale emistihurilor. Prezența aceluiași motiv muzical, în rînduri melodice diferite, lărgirea sau concentrarea lui reprezintă aspectul caracteristic al formei cînturilor, unde motivul muzical apare mai important decît rîndul melodic propriu-zis.

Fraza muzicală coincide de obicei cu un episod al textului poetic pe care mai înainte l-am denumit grup de tiradă. Observăm cum prima frază a cînturilor cuprinde de cele mai multe ori ideile muzicale principale (aici motive muzicale), pe a căror variere și legătură cu motive muzicale noi urmează a se baza întreaga expunere muzicală a cîntului respectiv.

2) *Scara* [41], *ambitusul*, *cadența finală*, *modul*.

3) *Conturul melodic* reflectă uimitor de plastic legătura care există între diferitele mijloace de expresie ale muzicii pentru a reda cît mai fidel sensul textului. Meandrele rîndurilor melodice par a fi axate pe intonațiile unei recitări. O analiză estetică și-ar găsi aici un foarte bogat material de studiu, căutînd să explice conținutul textului și prin drumul melodiei.

4) *Recitativul* este des utilizat. Pentru varianta *B*, mg. 1410 l-m (vezi anexa), el constituie una din caracteristicile principale. În general, se observă faptul că acolo unde nu avem linia recitativului propriu-zis apar mici motive, fragmente de recitativ, care indică o preferință pentru insistarea prin repetare (de două pînă la șase ori) pe unul din sunetele de bază ale scării. Mijloacele recitativului contribuie și la crearea impresiei de psalmodiere a cînturilor.

---

[41] Am folosit în notarea cînturilor scara muzicală relativă a tipului major-minor, sol-mi, specificînd la sfîrșit finala reală.

https://biblioteca-digitala.ro

5) *Ritmul* ocupă un loc important în structura cînturilor. Sistemul parlando ne prezintă o interesantă varietate ritmică generată din îmbinarea celulelor :

Din îmbinarea variată a acestor celule se formează expresivele motive ritmice, osatura motivelor muzicale, a căror însemnătate a fost arătată mai înainte. Pentru motivele muzicale, ies în evidență formulele ritmice :

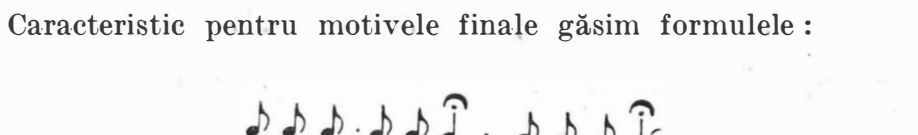
foarte des urmată de,

în versul de 7 silabe cu metrica specifică de 4 +3 silabe și

cu variantele :

Caracteristic pentru motivele finale găsim formulele :

iar pentru motivele de început de frază avem :



Alături de acestea, mai apar o mulțime de alte formule, rezultate din diferite combinații ale celulelor ritmice, iar uneori numai simpla variere ritmică a unui rînd melodic este îndeajuns pentru a-i da un aspect nou.

6) *Stilul de execuție* este silabic, uneori ușor melismatic, mai mult la coroane și cadențe. Stilul de execuție silabic ajută foarte mult pe ascul-

https://biblioteca-digitala.ro

tători la înţelegerea textului, condiţie absolut necesară genului ca manifestare în colectiv.

Informatorul Şaim Reşid introduce frecvent pasaje de parlatto, iar informatorul Abduraim Geambolat obişnuieşte să execute o uşoară icnitură [42] la sfîrşitul sunetelor de cadenţă.

O caracteristică muzicală, dependentă însă de specificul limbii, este amplificarea unei silabe terminată printr-o consoană, prin ataşarea unei vocale, de obicei *î* (alteori *e*), dînd astfel naştere unei silabe în plus. Acest fenomen de divizare a silabei, prin accentuarea unei consoane, ţine exclusiv de stilul de interpretare muzicală. (De aceea sunetele celor două silabe le-am socotit ca un întreg, legîndu-le printr-o linie punctată, iar vocala de interpretare am detaşat-o, subliniind-o şi trecînd-o în paranteze pentru a nu afecta înţelesul cuvîntului.)

7) Stilul declamator al cînturilor, legătura cu vorbirea [43] au avut ca rezultat o mare libertate ritmică. Încadrarea în măsuri ar fi fost atît de pestriţă şi greoaie încît nu-şi avea rostul. Pentru plasticizarea desfăşurării muzicale, însă, am ales uneori punerea unei bare punctate între grupurile metrice.

Aceste cîteva rezultate ale analizei cînturilor, expuse pe scurt şi lipsite de o demonstraţie mai amplă din cauza spaţiului limitat, au căutat să evidenţieze elementele caracteristice, urmînd ca în viitor, corelate cu noi materiale, să poată contribui la o studiere mai amănunţită a naraţiunilor epopee, specie exemplificată în lucrarea de faţă prin eposul „Şora-Batîr".

★

Aşa cum se prezintă eposul Şora-Batîr astăzi, cu toate neajunsurile unui fenomen folcloric pe cale de dispariţie, cele două variante, culese în întregime, ne apar totuşi închegate, punîndu-ne la dispoziţie destule elemente preţioase pentru definirea genului. Cunoaşterea în viitor şi a altor variante (şi poate avînd în vedere şi specia naraţiunilor de dragoste) ar putea atrage pe unii cercetători la studierea cînturilor şi legătura lor, cu cîntecul bătrînesc — (balada), aşa cum este întîlnit astăzi la români, bulgari şi sîrbi. O premisă importantă o constituie, în afară de materialul cînturilor, şi fenomenul des întîlnit al despărţirii cînturilor de partea prozei, cu execuţia lor separată. De pildă, foarte mult circulă (şi au fost culese) cînturile povestirii de dragoste „Aris men Kamber", mulţi dintre informatori cunoscînd şi povestea, iar alţii necunoscînd-o şi tratînd cînturile ca pe nişte cîntece obişnuite [44]. Şi fragmente ale eposului Şora-

[42] Sunetele parlatto au fost notate, 𝅘𝅥𝅯 (optime), iar icnitura a fost notată 𝅘𝅥𝅯 (şaispreze-cime).

[43] La varianta mg. 1415 i, înregistrată în întregime, am avut curiozitatea de a măsura cu ajutorul metronomului valorile silabelor prozei în apropierea apariţiei cînturilor şi am putut observa cum valoarea unităţii ritmice rămînea aceeaşi. De asemenea ritmica prozei cuprindea celule şi motive ritmice caracteristice şi pentru cînturi.

[44] În special femeile cîntă aceste cîntece, deşi ele nu au participat niciodată la reuniunile bărbaţilor. Receptivitatea şi înzestrarea artistică deosebită le-au ajutat să includă în repertoriul lor cînturile auzite. Ele au putut asculta aceste cîntece mai puţin în familie şi mai curînd de la tinerii flăcăi care aveau posibilitatea de a asista la reuniunile tradiţionale. Cîntecul turcesc „Akşam Oldu yine basti kareler", mg. 270 h şi 934 f, l-am putut identifica în povestirea de dragoste tipărită sub formă de roman popular: *Boş beşik ve Akkuş, op. cit.*, fără însă ca informatorii tătari să mai ştie aceasta. De altfel, aceste variante prezintă şi un foarte interesant proces de creaţie-adaptare la personalitatea informatorilor respectivi.

https://biblioteca-digitala.ro

Batîr sînt uneori cîntate, în special de către tineri, fără a mai simți nevoia povestirii [45]. Acest procedeu a fost constatat și la alte popoare orientale [46], și se pare că reprezintă stadiul de destrămare a genului. Tot în povestirile de dragoste par să-și aibă originea și multe cîntece-dialog între doi îndrăgostiți, prezente în folclorul turco-tătar, odinioară bazate pe acțiunea povestirii. Acestea formează, față de cîntecele propriu-zise, o categorie aparte.

Alt fenomen, nu lipsit de interes pentru această problemă, este obiceiul existent, încă și astăzi, la tătarii din Dobrogea, ca unele cîntece să fie precedate de povestirea faptelor care au determinat crearea lor. Astfel, cîntece ca „Borlî-Arîw", „Kurban-bayram" sînt procedate uneori de povestirea întîmplării, cîntecul întregind acțiunea cu episoade noi. Ascultătorii de azi se pare că apreciază mai mult cîntecele decît proza. De altfel, aceasta reiese și din faptul că obiceiul povestitului aproape a dispărut. Bătrînii povestitori și-au format un auditoriu aproape numai dintre copii, cărora le plac însă mai mult povestirile fantastice (lipsite de cînturi).

Tînăra generație tătară, a cărei copilărie s-a petrecut în plină viață folclorică, chiar dacă azi își îndreaptă gustul către manifestări mai puțin tradiționale, ca de pildă : cîntecele românești auzite la radio sau dansurile moderne etc., este încă deținătoarea unui folclor bogat și interesant [47]. Noile forme de viață ale tătarilor dobrogeni, în timpul nostru, împlinesc procesul de creație, încă foarte viu, iar dispariția unui gen sau a altuia, rezultat firesc al evoluției folclorice, nu trebuie să îngrijoreze pe nimeni. Fenomenul dispariției unui gen are în prezent mai multă importanță pentru cercetători, care au datoria de a strînge aceste mărturii valoroase ale trecutului unui popor.

ANEXĂ

CÎNTUL I „PLÎNGEREA LUI NARÎK CĂTRE ȘORA-BATÎR"

Mg. 1410 1—m
Culeg. G. Sulițeanu, IV, 1958
Tr. G. Sulițeanu

Sat. Tătaru, com. Comana, jud. Constanța
Inf. Idris Asan, 62 ani.

[45] Tînăra Makpule Ziadin, de la care am înregistrat fragmentul variantei B, mg. 1411 f, și tînărul Memet Ferid, cu varianta B, mg. 1412 c, nu cunoșteau povestirea decît foarte vag și fragmentar.

[46] Fenomen existent și la turcmeni, turci, bașkiri etc.

[47] În articolul G. Sulițeanu *Introducere în culegerea și studierea folclorului tătarilor dobrogeni*, apărut în „Revista de etnografie și folclor", t. 9, 1964, nr. 6, p. 545—576, se face o succintă analiză a folclorului muzical, prezentîndu-se — alături de bogăția genurilor și categoriilor folclorice — și întreaga ambianță socială a existenței acestuia.

[48] Mg. 1410 1, *Cîntul I* : Șora al meu, Șora al meu, înainte de a se fi născut/ Pe capul nostru evenimente înfricoșătoare n-au venit, *zice măi*/ Șora al meu, Șora al meu, după ce a venit pe lume/ După ce țeapăn a încălecat pe cal/ Pe capul nostru înfricoșări nemaivăzute au venit, *zice măi*/ Ali Bey din Aklaș/ Beiul cu negul pe spate/ Cel ce devine nebun cînd vede dușmanul/ Cel cu pieptul ca oțelul/ Cel ce aruncă săgeata groasă cît brațul/ Pentru patruzeci, patruzeci de locuri, a cerut pentru găzduire/ După ce a dat patruzecii de locuri pentru cei patruzeci/ Pe bătrînul Narik l-a lovit peste cap, peste ochi, *zice măi*/ Lui Emiș, mamei, i-a spus vorbe care nu se pot șterge din suflet, *zice măi*/ Și pe sora ta Bayansuwlu/A pus-o bragă îndulcită cu miere să servească smerită, *zice măi*.

[49] Mg. 1410 m, *Cîntul II* : Tatăl meu, tatăl meu, adu-l pe „Cel neajuns de vînt". Adu-l pe „Cel neajuns de păsări", bătînd vîntul să călăresc, *zice măi*/. Pe acest fiu de păgîn din urmă să-l ajung, *zice măi*/, Acolo unde-l ajung, bucăți, bucăți să-l fac, *zice măi*.

https://biblioteca-digitala.ro

♪= 200
Ṣo-ram Ṣo-ram bol-maz-dan e-wel,
bol-maz-dan e-wel, Bə-ṣï-mïz-ɣa bə-ṣï-mïz-ɣa
kör-ge-sïz qor-qï-liq-lar, Kel-me-dï di ay
kel-me-dï di ay, kel-me-dï di ay, Ṣo-ram, Ṣo-ram
bol-ɣan-son, Ṣom pa-yïp at-qa mïn-gen son, Bə-ṣï-mïz-ɣa
bə-ṣï-mïz-ɣa kör-ge-sïz qor-qï-liq-lar, Kel-dï di ay
kel-dï di ay kel-dï di ay Aq taṣ-lï A-lï bey,
Ğə-wï-rïm-de men-lï bey, Ğə-wïr kun-ge de de-lï bey,
Om-ra-wï ṣï-lïk di, At-qan o-gï bï-lek di, Qïrq-a-wï-na
qïrq qo-naq, Tï-li de kel-dï di ay
kel-dï di ay Qïrq-a-wï-na qïrq qo-naq ber-gen-son,

https://biblioteca-digitala.ro

Na-rik qart-ni baṣ-ga kóz-ge
tür-ti di ay tür-ti di ay E-miṣ a-nay-ga kök [i]-rek-ten,
Ḱst-ki-siz söz-ler de-di di ay de-di di ay
de-di di ay Ba-yan-suw-lu qar-da-şi-na
bel-li ho-za süz-dür-di di ay süz-dür-di di ay
48)

„Răspunsul lui Șora Batîr"

A-tam a-tam, ke-tir-şe me-nim
Gel-Get-me-zim, Ke-tir-şe me-nim Quş-Get-me-zim ğel-ni şa-ba
Ke-ti-yim di ay ke-ti-yim di ay
Şu ğe-wir-niŋ ba-la-sin ar-tin-dan ğe-ti-yim di ay
Get-ken yer-de şe-rik şe-rik
49)
Fin.
e-ti-yim di ay e-ti-yim di ay.

https://biblioteca-digitala.ro

L'ÉPOPÉE «CHORA-BATÎR» CHEZ LES TATARS DE ROUMANIE

La coutume de conter, assez vive chez les Tatars de la Roumanie jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, nous offre aujourd'hui seulement des points isolés, de petites îles, dans lesquelles on peut recueillir encore des fragments, plus rarement l'entière narration, racontés par de vieilles gens. *Le genre des narrations accompagnées par la musique se caractérise par l'exécution musicale des dialogues principaux des héros sous forme de chants. On délimite dans le contenu de ce genre trois espèces principales selon la nature de la thématique et des parties musicales: A. Narrations à caractère d'épopée, axées spécialement sur la vaillance des héros*; B. *Narrations ou prédominent les aventures d'un amour malheureux; C. Narrations sur des animaux et des oiseaux. Une catégorie intermédiaire est formée par certaines narrations ayant des sujets tirés de la vie quotidienne et dont les parties musicales appartiennent selon leur forme structurale aux chansons quotidiennes.*

Dans l'épopée Chora-Batîr on raconte les aventures de Narîq et les prouesses de son fils, Chora Le Vaillant. Le matériel existant met en évidence deux groupes de variantes A et B, conduisant à la prémisse que dans la région étudiée il est possible que dans le passé il ait existé d'autres épisodes aussi, avec leur chants respectifs qui ont été perdus ou se sont transformés.

Des variantes existantes il ressort neuf chants, représentant autant d'épisodes principaux dans lesquels les héros expriment leurs pensées en chantant : *chant I* : la plainte de Narîq à Chora-Batîr, racontant la mauvaise conduite d'Aly-Bey ; *chant II* : la réponse de Chora-Batîr : le désir de punition ; *chant III* : la mère cherche à retenir Chora-Batîr ; *chant IV* : la décision de Chora-Batîr de partir à la poursuite d'Aly-Bey ; *chant V* : l'excuse d'Aly-Bey ; *chant VI* : Chora-Batîr accuse Aly-Bey ; *chant VII* : interrogation de l'enfant, en route vers Kazan ; *chant VIII* : la réponse de Chora-Batîr annonçant le motif de son départ pour Kazan ; *chant IX* : la prière de la sœur de Chora-Batîr qui le supplie de l'emmener aussi. L'analyse minutieuse de la structure musicale-poétique de ces chansons a relevé la liaison étroite avec le langage verbal (parlé).

Il existe une relation génétique possible entre la structure de ces chants et le chant épique, la ballade, qu'on retrouve chez les autres peuples. Cette prémisse est aussi étayée du fait que depuis longtemps les chants des narrations, à accompagnement musical, circulent séparément, en dehors de la prose.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI (II)

CONSTANTIN MOHANU

A. COLINDATUL FECIORILOR

După ce s-au așezat în jurul mesei [22], rezervată în acea seară numai lor și pe care este pregătită de cu seară „cinstea băieților" (darurile, banii), colindătorii încep un alt colind obligatoriu, dintre cele denumite de ei „cîntece de masă", majoritatea cu o tematică religioasă. În satele care nu au păstrat colind special pentru momentul cînd se intră în casă colindătorii înconjură masa după o formulă de bun-găsit: „Bine v-am găsit sănătoși!" etc., apoi trec la „cîntecele de masă".

Într-o liniște deosebită pentru toate momentele colindatului de acum înainte, cei din casă ascultă și urmăresc fiecare gest al colindătorilor. Colindele trebuie știute toate și fără greșeli, căci gazdele care-i primesc, și ei foști colindători, îi controlează riguros. Aceasta ar fi o garanție a păstrării acestor creații folclorice transmise oral. Dacă se întîmplă să greșească li se atrage atenția la sfîrșit. S-au întîmplat și cazuri cînd băieții, greșind prea mult, să fie dați afară din casă (toți sau numai „strana" sau feciorul care a greșit), ca a doua zi să afle tot satul. Iată ce ne-a mărturisit în acest sens unul din informatori: „Din Gruiul-Lupului cel mai bine știa colindele Gligore al Fetelii. Dacă greșai un cuvînt, te bătea. Colinda și el cu tine. Te aștepta cu oala cu țuică fiartă. A dat un dos de mînă la unu de-ai lu' Pătraiche cînd a greșit: zicea să nu pierzi un cuvînt!" Putem vedea în aceasta și o relicvă din vechea practică a obiceiului tradițional care cerea imperios reproducerea fidelă și neschimbată a colindelor, ceea ce explică și păstrarea formelor arhaice ale unor cuvinte, chiar alterate [23].

Fără să i se atribuie faptele din colind, așa cum se întîmplă în colindele de băiat, stăpînului casei i se cîntă, îndeosebi acele „cîntece de masă",

---

[22] Se așază pe scaune, pe paturi sau pe laițe, în așa fel ca stranele să fie față în față, pentru a se realiza cît mai bine colindatul antifonic (stranele să-și răspundă una alteia); cînd sînt mai multe strane, colindătorii se așază în semicerc. Cînd ceata e mai numeroasă, gazdele rămân în picioare, locul de cinste acordîndu-se întotdeauna colindătorilor.

[23] Cu privire la reproducerea neschimbată a colindelor, Alexiu Viciu consemnează pentru Ardeal: „orice schimbare în colinde ar fi identică cu o profanare" (Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 9).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 291–304, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

în care personajul, fiind un sfînt, are același nume cu gospodarul (Ion, Gheorghe, Ilie etc. ...), existînd adesea credința, mai ales în trecut, că sfîntul al cărui nume îl porți devine patronul casei.

Colindelor de masă le urmează cele de gazdă, înțelegînd prin aceasta pe stăpînul și stăpîna casei. De cele mai multe ori, la aceste colinde îndeosebi, dar și la cîntecele de masă, gazdele sînt întrebate ce preferințe au. Sînt colinde pentru păstor, vînător. În altele se laudă bunătatea gazdei și ospitalitatea ei. Alteori gazda este înfățișată petrecînd cu oaspeții cei mai aleși, în tovărășia bătrînilor satului, „oameni buni, oameni bătrîni"[24] iar stăpîna casei pregătind cele necesare ospățului sau ținîndu-și în brațe fiul și menindu-i să crească „mare, voinicel".

Pentru cei care au cununat sau au botezat în preajma sărbătorilor sau urmează să facă acest lucru în curînd se cîntă colindul „nunei" sau al „nașei".

În unele sate (Cîinenii-de-Argeș) există colind special pentru văduvă.

Pe Valea Lotrului sînt colinde speciale pentru gazdă tînără (Malaia, Ciunget); pentru oameni mai în vîrstă, „trecuți de 45 ani" (Sălișteș) și pentru gazdă bătrînă (Malaia). Menționăm însă că numai cel pentru gazdă bătrînă constituie, prin conținut, un colind deosebit („gazda ridică biserică"), colindele de gazdă tînără fiind cîntate, în majoritatea satelor, pentru băieți, iar cele de gazdă mai în vîrstă se cîntă la fete. Tot colind de fată este, în celelalte sate, și „colindul soților", întîlnit în Brezoi.

Trebuie menționat însă că la colindele pentru gazde, acestea nu sînt pomenite cu numele lor adevărat, cum se întîmplă la colindele de băiat și fată, ci sînt numiți „domnul", „doamna-acestor case" (cu sensul de „stăpîni", ca lat. *dominus*).

Colindele cele mai așteptate sînt colindele pentru băieți și fete, de la vîrsta căsătoriei pînă la cea mai fragedă vîrstă. Aici sînt rare cazurile cînd un băiat sau o fată să-și arate preferința. Sînt colindați toți copiii necăsătoriți ai gazdei, indiferent de vîrstă, chiar dacă aceștia nu se află de față (sînt plecați momentan din sat sau stabiliți la oraș, dar nu s-au căsătorit). Dacă, din întîmplare, colindătorii nu sînt informați asupra tuturor copiilor gazdei (situație, nume) întreabă gazda, dar, de cele mai multe ori, gazda solicită: „Ziceți un colind pentru fata sau pentru băiatul meu plecat la fabrică, la Tălmaci, Cisnădie, Sibiu, Avrig, Rîmnicu-Vîlcea etc.". Băieții au prioritate, sînt colindați înaintea fetelor. Se colindă în ordinea vîrstei, de la cei mai mari la cei mai mici [25]. Sînt și colinde pentru

[24] Acest vers-formulă se întîlnește în majoritatea colindelor de gazdă, care au ca temă ospățul: gazda petrece și ospătează cu bătrînii satului, oaspeții cei mai de preț ai obștiei. S-ar putea să avem de-aface aici și cu o reminiscență a unei instituții din evul mediu românesc, aceea a „Jurătorilor", a cărei terminologie era exclusiv latină, „oamenii buni, oameni bătrîni" fiind jurătorii, „*homines boni, homines veterani*", din acea instituție generată de obștiile vechi țărănești. (Asupra instituției Jurătorilor și a terminologiei, vezi Gheorghe Cronț, *Instituțiile medievale românești. Înfrățirea de moșie, Jurătorii*, 1969.)

[25] La casele în care sînt mulți copii — și acestea sînt majoritatea — se colindă individual numai fetele și băieții ajunși la vîrsta căsătoriei, atunci cînd nu sînt urați în colinde de doi sau trei frați sau în colinde de frate și soră ori de două surori. Copiii mai mici — cînd gazda nu are pretenții anume — sînt menționați mai mulți laolaltă numai în urarea finală („Unde-i *Ion* și *Pătru* și *Gheorghe* feți-frumoși?! Ei să fie sănătoși!"), deși în acțiunea colindului e menționat numai unul din ei — cel mai mărîcel. La fel se procedează și la fetele mai mici. Numai cei "de leagăn" sînt colindați fiecare în parte. Fenomenul pare a fi mai nou, în trecut — așa cum mărturisesc bătrînii — și copiii mai mici ai gazdei erau colindați separat, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

băieţi mici, „în leagăn" (Găujani, Proieni), cum este şi colindul „fetei mici" [26].

Există colinde pentru un singur băiat, colinde pentru doi băieţi (Perişani, Mlăceni, Boişoara, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), pentru trei băieţi (Boişoara) şi pentru mai mulţi băieţi (Balota). Între acestea sînt colinde de vînător, de călăreţ, de ostaş, de păstor. Toate au ca temă preamărirea curajului la tînărul numit cu numele lui adevărat. Feciorul sau pruncul din leagăn devine pe moment eroul unor întîmplări şi fapte de necrezut; în jurul fiecăruia se ţese un „basm", o întîmplare care transfigurează optimist viaţa: ucide balaurul, Dulful mării; vînează cerbul, leul, Boul negru (în vechime „Bour negru"); îşi joacă murgul de se-ntrece cu soarele sau, prin jocul murgului, transfigurează natura; se găteşte pentru oaste; se luptă cu turcii şi cu frîncii, obţine mireasa prin demonstrarea curajului etc. ... sau, în cazul copilaşilor păstori dă oile la strungă, mai aproape de realitate. Colindele rămîn mereu aceleaşi, numai numele eroului este înlocuit.

Colindele de băiat se sfîrşesc printr-o urare de sănătate, asociată, de cele mai multe ori, îndemnului la căsătorie, numele băiatului respectiv fiind însoţit de al unei fete.

Dacă în alte părţi ale ţării (cel puţin din cele cunoscute pînă în prezent) se face în colinde o distincţie netă între eroii laici şi personajele religioase, în Loviştea sfinţii şi personajele biblice se substituie (în rare cazuri) numelor celor din casa colindată; astfel, în Grebleşti şi Călineşti, „cîntecele de masă" (aşa cum sînt cunoscute în celelalte sate) despre Sfîntul Ion şi Sfîntul Ilie (tipul „Prădarea raiului") se cîntă pentru feciorii gazdei care se numesc astfel, devenind „colinde de băiat". Dispare în felul acesta delimitarea dintre religios şi laic, în favoarea laicului.

Am întîlnit în două localităţi: Robeşti şi Balota, două colinde (*Colindul lui Gheorghe* şi *Ieşit-a Ion la vorbă*), care, deşi se aseamănă cu altele care se cîntă în celelalte sate la orice băiat, sînt aici cîntate numai pentru cei cu numele de Gheorghe şi respectiv „pentru Ioni", constituind astfel colinde onomastice.

Colindatul fetelor este privit ca una din obligaţiile fundamentale ale cetei de colindători. La întrebarea „De ce se colindă?" în satul Cucoi s-a răspuns: „Băieţii trebuie să vie la fete să le colinde". La aceasta s-ar mai putea adăuga şi faptul că cele mai bogate daruri le primesc colindătorii la casele unde sînt fete.

Mare varietate prezintă, în toată Loviştea, colindele pentru fete, atît ca text cît şi ca melodie. Sînt colinde speciale pentru fetele mici (Boişoara, Găujani, Copăceni, Clocotici). Pentru fata ajunsă la vîrsta măritişului se întîlnesc cele mai multe tipuri. Sînt colinde deosebite pentru: fata logodită (Titeşti, Boişoara, pentru fetele bătrîne, „uitate" (Cîineni-de-Vîlcea), cum sînt şi colinde pentru două fete surori. Dintre tipurile ce indică profesia cel mai frecvent este cel pentru „fata de cioban" (de frate şi soră).

---

fiecare un alt colind. În satele care au colinde pentru 2 băieţi fraţi, 3 sau chiar mai mulţi băieţi fraţi (Balota) sau pentru 2 fete surori, acestea se cîntă şi la copiii mai mici. Colindul pentru soră şi frate, avînd tema peţitului, nu se cîntă niciodată pentru copii.

[26] O diferenţiere a colindelor după vîrstă, atît la fete cît şi la băieţi, a fost consemnată şi pe valea Ampoiului.

https://biblioteca-digitala.ro

Aluzia la căsătorie este mult mai evidentă în colindele de fată, tema peţitului fiind predominantă. Fata în leagăn de mătase, la umbra călinului şi mălinului, sub cetina bradului sau, în acelaşi leagăn de mătase, purtat în coarnele cerbului sau ale Boului negru, îşi aşteaptă colindătorii sau peţitorii. Aceeaşi fată, numită cu numele adevărat, de mai multe ori, în acelaşi colind,—tocmai pentru a scoate persoana ei şi mai mult în evidenţă —, este înfăţişată săvîrşind ocupaţiile zilnice ale fetei harnice de la ţară: coase şi „tinghiseşte", aduce apă de la fîntînă, mînă oile în strungă, alege viţeii etc., munci în cadrul cărora e surprinsă de peţitori, alegoric porumbeii.

Elementul fantastic este mai pregnant în colindele de băiat, în cele dedicate fetelor atenţia cîntăreţului popular îndreptîndu-se spre o anume alegorie, care, aproape în toate cazurile, desemnează peţitul: astfel fata refuză să schimbe „merele de aur" cu „mielele" oferite de „dalb păcurar" sau îşi zideşte o cetate pe care n-o va putea cuceri decît cel mai curajos şi viteaz dintre băieţi etc.

Tot alegoria peţitului stă şi la baza colindelor de frate şi soră (Titeşti, Copăceni, Clocotici, Greblesti, Cîinenii-de-Argeş, Cîinenii-de-Vîlcea Călineşti, Proieni, Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), denumite, în multe sate, „colinde de fată de cioban".

În Cîinenii-de-Argeş şi Sălişte există chiar cîte două tipuri de colinde „de frate şi soră".

Aproape toate colindele de fată au în final urarea de căsătorie, numele fetei fiind asociat de acela al „alesului" („Unde-i *Ileana cea* frumoasă?/ Ea să-mi fie sănătoasă,/ Ea să-şi facă voia bună/ Cu *Ionică* dimpreună").

Dacă la şezătoare nu este exclusă gluma, numele fetei colindate putînd fi asociat, „pentru a-i face în necaz, în ciudă", de numele unui băiat „pe care nu-l poate suferi" sau de „unul mai nătărău", spre hazul celor de faţă, acum băiatul trebuie astfel „ales" încît să-i facă plăcere fetei, „să-i rîdă inima de bucurie". Colindătorii ştiu din şezătoare preferinţa fetei, dar de multe ori se sfătuiesc în această privinţă în aşa fel încît, atunci cînd intră în casa respectivă, toţi din ceată ştiu ce băiat anume va fi „sortit" fetei care „de-abia aşteaptă să fie colindată", în cele mai multe cazuri băiatul fiind de faţă, în ceata colindătorilor. La rîndul lui, feciorului „ales", atunci cînd va fi colindat, i se va „sorti" fata aceea şi nu alta. Feciorii din preucă sînt şi ei colindaţi cînd ceata colindătorilor poposeşte la părinţii unuia din ei. În acel moment cel colindat nu cîntă deşi face parte dintr-o strană anume.

În cazul celor plecaţi din sat, stabiliţi la oraş, dar necăsătoriţi, se spune „cu alesu-şi" sau „cu aleasa-şi". La fel se procedează şi atunci cînd, pentru o fată sau un băiat, colindătorii nu pot găsi o pereche potrivită, dar aceste cazuri sînt destul de rare. La colindul fetei mici numele acesteia este asociat de al părinţilor.

O dată colindele pentru gazdă şi copiii acesteia terminate, după o scurtă conversaţie în care conducătorul grupului, în cuvinte meşteşugite, întreabă de sănătate, de starea vitelor etc., iar gazda pune întrebări „Pe unde aţi mai umblat?", „O să terminaţi de colindat tot satul pînă la ziuă?", „Unde faceţi masa băieţilor?", colindătorii se ridică, primesc darurile sau sînt invitaţi să ia aceste daruri de pe masă.

https://biblioteca-digitala.ro

Banii sînt primiți de casier, care, în cele mai multe sate, e una și aceeași persoană cu „vătaful" sau „șeful băieților", iar darurile sînt luate de „iapă", „desăgarul".

În momentul în care se iau darurile de pe masă, toți colindătorii se ridică în picioare, iar în unele sate vătaful face urarea darurilor (nu se cîntă, e un recitativ ce se rostește cît mai tare și se ritmează). După informațiile culese, asemenea urări ale darurilor existau în trecut în majoritatea satelor. Astăzi le-am putut găsi numai în 7 sate (Bratovești, Bumbuiești, Brezoi, Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa). Exista și în trecut o singură urare, care nu diferenția pe cei mai avuți de ceilalți săteni, așa cum se obișnuia în alte părți ale țării. În Bratovești și Săliște se enunță în urare banii, colacul și „șoldul" sau „ciotul de porc", la fel ca în Hațeg; în Malaia, colacul și banii; în Bumbuiești numai colacul, iar în Ciunget numai banii. În Brezoi am găsit separat atît o urare a banilor cît și o urare hazlie a colacului, iar în Voineasa am întîlnit o *Minciună a colacului* — descriere plină de umor a peripețiilor gazdei (la semănat, secerat, îmblătit, dusul la moară) pînă a ajunge să facă „dalbul de colac" dăruit colindătorilor. În Voineasa, „urarea" sau „minciuna colacului", cum i se mai spune, include și unele aluzii licențioase, de aceea atunci cînd vătaful începe s-o spună, gazda invită fetele și uneori nevestele să iasă afară din cameră. *Minciuna colacului* nu se spune decît acolo unde o solicită stăpînul casei și după ce acesta și-a luat măsurile arătate mai sus.

În celelalte cinci sate, urarea darurilor se face în modul cît mai solemn cu putință, doar pomenirea șoldului de porc „care nu e tot", că a mai rămas și „la jupîn gazdă în pod", aruncă o notă glumeață. În satul Bumbuiești urarea colacului capătă aspectul unui ritual de fecunditate: cel care ia calcul de pe masă, unul dintre colindători, dar de cele mai multe ori vătaful, îl sprijină pe palma dreaptă și îl ridică și îl coboară deasupra mesei, în timp ce face urarea. Ceilalți colindători se ridică în picioare în jurul mesei. Colacul este simbolic: partea albă a colacului aduce urarea „să vă albească curtea dumneavoastră, / De boi, de vaci, de oi", iar partea roșie e menită să înroșească masa și casa „de băuturi, de mîncare grasă". În final întîlnim frecventa închinare de sănătate și tradiționala urare „La anul și la mulți ani"! Același rol simbolic este atribuit și banilor în celelalte sate care păstrează urarea darurilor.

Chiar din aceste urări reiese că darurile cele mai frecvente, oferite în trecut colindătorilor, erau *colacul*, *banii* și *carnea de porc*. Astăzi darul cel mai obișnuit îl constituie banii (uneori chiar pînă la 50 lei), de cele mai multe ori așezați pe „colacul de grîu curat". În majoritatea satelor colacul este nelipsit, mai ales acolo unde sînt fete de măritat. În Cîineni-de-Vîlcea se făceau, pentru colindători, pînă nu de mult, numai colaci împletiți. Uneori se dau astăzi colindătorilor și cozonaci. Tot la casele cu fete se oferă carne de porc („pecii", cîrnați „trandafiri"), avîndu-se în vederea pregătirea pentru „masa băieților". În Malaia exista obiceiul să li se dea băieților și brînză, tăiată atunci dintr-un burduf neînceput. Se obișnuiește, mai în toate satele, să se dea și țuică și vin, de consumat pe loc sau în sticle, pe care le va încărca în desagi „iapa" sau le ve deșerta în damigeană. Băutura nu este consemnată în urarea darurilor, dar este amintită în colindele cu care se intră în casă, „de înveselire a gazdei"

https://biblioteca-digitala.ro

(„o vadră de vin pe masă, / Un colac [27] și-un cozonac") și chiar în colindele de la fereastră. În Perișani, Mlăceni, Găujani și Boișoara în casele cu fete de măritat se oferă colindătorilor alune și fructe.

În legătură cu momentul înmînării darurilor cetei de colindători, am înregistrat în Țara Loviștei unele practici ce țin de ritualuri străvechi de fecunditate : astfel, în timp ce primește darurile, „iapa" este lovită cu „făcălețul" peste picioare : „ca să nu se îmbolnăvească vitele" (Bratovești) ; „ca să crească mînzul" (Copăceni). În alte sate „iapa" este lovită cu vătraiul : „pentru prăsila cailor" (Racoviță) ; „să fie vitele sănătoase" (Călinești, Proieni). De obicei bătrînele sînt acelea care îndeplinesc această datină.

După urarea darurilor, colindătorii mai sînt datori către gazdă cu un ultim colind (colindul de plecare sau de încheiere). Este un colind scurt, care este început la masă, după ce colindătorii au ascultat urarea darurilor spusă de vătaf. În satele care nu păstrează urarea darurilor, colindătorii se ridică de la masă și, după înmînarea darurilor către gazdă, încep încă din jurul mesei colindului de plecare, pe care îl termină la ușă, în fața căreia zăbovesc pînă sfîrșesc colindul. În 13 sate (Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Găujani, Greblești, Cîinenii-de-Vîlcea, Robești, Balota, Călinești, Proieni) colindele de plecare sînt asemănătoare, dacă nu chiar identice : stăpînul casei este felicitat pentru că are fete, băieți, „nepoți și strănepoți", care stau „jur, prejur de el", „Parc-ar fi-un pom înflorit, / Primăvara-mbobocit, / Pică toamna de rodit". Iar în final se vorbește de „Rodu-n codru să rodească, / Acest domn bun să-mbogățească".

Cu totul diferit de acestea este colindul înregistrat în Perișani și Mlăceni prin care este invocat Boul negru să vină pentru începutul muncilor agricole (arat, semănat, săditul pomilor, „sleirea fîntînilor"), iar final: cu o urare de belșug a grînelor „Fir-or în fir ca trestia, / La vîrfori mărgăritari".

După un „La mulți ani !" și „Sărbători fericite !", colindătorii, în cea mai mare ordine și liniște, se îndreaptă spre altă casă, unde vor săvîrși (pentru a cîta oară într-o noapte ?) același ritual al colindatului.

În general majoritatea colindelor sînt executate viguros, bărbătește, cîntate cu o voce puternică. Stranele își răspund una alteia incisiv, agresiv ceea ce creează un duel verbal continuu. Colindele de plecare se cîntă însă cu o voce din ce în ce mai ridicată, care culminează în final. Este o explozie de bucurie și de optimism, se zguduie ferestrele de glasul colindătorilor. Este un spectacol rar, care nu poate fi gustat decît fiind de față la această ultimă felicitare a gazdelor.

Există o strînsă corelație între colindele cîntate în momentul cînd se intră în casă și colindele de plecare. Toate cele 17 colinde de intrare încep cu versuri aproape identice : „Ce te, domn bun, veselești", „Acest domn bun se-nveselește" etc., care au ca idee „veselirea gazdei". Iar majoritatea colindelor de plecare (13 din 22) au ca vers introductiv : „Ferice de-acest domn bun", „Oi ferice, oi ferice", care exprimă ideea de „fericire".

[27] În una din cele mai vechi mărturii asupra colindatului în țara noastră („Memoriul" pastorului Andreas Mathesius din Cergău-Mic, județul Alba, din 27—29 septembrie 1647) se menționează, ca unice daruri oferite feciorilor colindători, vadra de vin („1 urna vini") și colacul („Kuchen").

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă la începutul colindatului în casă (după colindul de la fereastră) gazdele se „veselesc" pentru că au venit colindătorii, „solii sărbătorilor" sau solii „Anului nou" (Anul Nou în vechime începînd în ziua de Crăciun), după ce toţi din casă au fost colindaţi, pentru fiecare cîntîndu-se mereu alt colind, la plecarea colindătorilor, gazdele sînt „fericite" şi numai „fericite", pentru că prin ritualul colindatului s-a adus „fericire", „noroc" casei respective. Această idee astăzi de-abia firav înregistrată în colinde este întărită şi de faptul că în unele sate există credinţa că, dacă se colindă, „casa are noroc" — „E bine să primeşti colindătorii pentru bunul mers al casei" [28] se afirmă în Brezoi [29] —, iar celui care nu primeşte colindătorii „nu-i merge bine, nu-i nojeşte nimic" (Bumbuieşti, Copăceni) („a noji" cu sensul de a avea noroc în toate mai ales în vite, sau a avea belşug în cîmp — iarbă pentru vite, cereale etc. [30]).

Corelaţia dintre cele două momente ale colindatului este mai mult decît evidentă. Nu întîmplător 13 din cele 17 sate care păstrează colindul „Înveselirea gazdei" (cînd se intră în casă) păstrează şi astăzi colindul de plecare de tipul „Fericirea gazdei". Numai în 4 sate, din cele 17, colindul de plecare de acest tip s-a pierdut (Malaia, Titeşti, Cîinenii-de-Argeş şi Cucoi), iar în două nu s-au păstrat colinde pentru momentul cînd se intră în casă (Găujani şi Grebleşti), dar sînt colinde de plecare.

Deci 13 sate au colinde de plecare de tipul „Fericirea gazdei", care are implicit legătură cu colindele din momentul cînd se intră în casă. În aceste colinde de plecare găsim uneori enumerarea darurilor, chiar în satele care au urare specială pentru daruri : „colacul", „cozonacul" „vedriţa de vin" (Bumbuieşti). Stabilirea legăturii cu colindele din momentul cînd se intră în casă se poate face şi prin această enunţare a darurilor, daruri pomenite sporadic şi în aceste colinde.

În afară de satele care cunosc colindul de plecare, de tipul enunţat mai sus („gazda — pom înflorit"), şi în afară de satele Perişani şi Mlăceni, cu un tip de colind de plecare diferit (invocarea Boului negru), amintit mai sus, încă 7 sate au colinde de plecare (Cucoi, Boişoara, Brezoi, Malaia, Sălişte, Ciunget, Voineasa). Singure satele Titeşti şi Cîinenii-de-Argeş nu au nici un colind de plecare, fapt explicabil îndeosebi prin aceea că în ultimii ani, în satele respective, se colindă mai mult la fereastră, sau numai la fereastră, rareori colindătorii sînt invitaţi înăuntru.

---

[28] Credinţe asemănătoare au fost atestate şi in Transilvania. Dintre cele 196 localităţi menţionate într-un studiu apărut recent, în două s-au înregistrat următoarele : „dacă-i lasă [pe colindători], zice că să face grîu" (Sohodol-Hunedoara) ; „colindătorii aduc noroc, iar anul va fi bogat şi norocos gazdei, iar vacile vor făta viţeluşi" (Dîndeşti — Satu-Mare ; cf. O. Birlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1966", Cluj, 1969, p. 297).

[29] Ni se pare deosebit de semnificativă consemnarea în acelaşi sat a „efectului colindatului" în înseşi versurile unui colind de fereastră : „Aseară fusei bătrîn, / Astăzi viţă-am tinerit. / Dar cu cît am tinerit ? / Cîţi pe min' m-au pomenit, / Cei mai mari şi cei mai mici, / Cei bogaţi şi cei săraci".

[30] La întrebarea *De ce se colindă ?*, în celelalte sate am primit, în general, următoarele răspunsuri : „Aşa-i legea lui Crăciun, / Lui Crăciun celui bătrîn" ; „Aşa-i legea din bătrîni, / Din bătrîni din oameni buni". Menţionăm şi alte răspunsuri : „Obiceiuri de la daci şi de la romani" (Sălişte) ; „Prin colinde simţi că vine Crăciunul. Aşa s-a pomenit obiceiurile din moşi strămoşi şi din neam în neam" (Malaia) ; „Dacă nu se colindă parcă nici nu ştii că a venit Crăciunul" (Cucoi, Proieni).

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre acestea, în cinci sate (Boişoara, Malaia, Sălişte, Ciunget, Voineasa) colindele cîntate în cor sau tot antifonic exprimă mulţumirea adresată gazdelor pentru daruri: „dalbu-i de colac", „vadra de vin", „florinţii", iar în final, după ce se adresează vătafului să se ridice de la masă („Măi frate vătaşă, / Scoală de la masă"), îşi iau rămas bun de la gazde. Aceleaşi lucruri le exprimă şi colindul de plecare din Cucoi, dar într-un dialog închipuit între colindători şi „Maica Maria". Cel mai redus, colind de plecare este cel înregistrat în Brezoi („Cea gazdă frumoasă, Rămîi sănătoasă").

Analiza felului cum se desfăşoară cele trei momente ale colindatului (cînd se intră-n casă, urarea darurilor şi colindul de plecare), asupra cărora am zăbovit mai mult, demonstrează fără putinţă de tăgadă că, dacă nu în întregime, cel puţin în cea mai mare parte, ritualul colindatului, din vremuri imemoriale, înainte de suprapunerea elementelor creştine, se săvîrşea în vederea fertilităţii şi fecundităţii solului.

Încă de cu seară colindătorii îşi propun să „umble tot satul", „să nu rămîie nici o casă necolindată", în care scop, aşa cum am arătat, îşi împart satul formînd două preuci. Tot de seara fixează şi locul de întîlnire. În cazul în care o preucă a terminat colindatul mai înainte, în unele sate începe să colinde şi casele din cealaltă parte a satului pînă se întîlneşte cu preuca a doua. În majoritatea satelor, în momentul cînd se întîlnesc, cele două preuci formează un singur grup şi, într-un marş triumfal, străbat satul cîntînd *Ziorile*. E semn că în acel an colindatul băieţilor s-a încheiat. *Ziorile* sînt cîntate de mai multe ori, „pînă răguşim".

În legătură cu acest colind final am întîlnit unele deosebiri de la sat la sat. Avînd o melodie de marş, puternic ritmată, dar cu accente de bocet, *Ziorile* constituie în majoritatea satelor loviştene şi colind de fereastră, dar numai într-o anumită parte a nopţii: „după cîntatul cocoşilor" (Perişani, Mlăceni, Bratoveşti, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Boişoara, Găujani, Călineşti, Proieni); „după 3 noaptea" (Ciinenii-de-Vîlcea); „către ziuă" (Clocotici, Copăceni, Malaia, Voineasa); „cînd se îngură de ziuă" (Ciunget); „cînd se face ziuă" (Brezoi, Sălişte); „în zorii zilei" (Racoviţă). În Titeşti, Greblești, Ciinenii-de-Argeş şi Robeşti, *Ziorile* nu constituie colind de fereastră, el cîntîndu-se de la un capăt la altul al satului după ce s-a terminat colindatul sau în momentul cînd începe slujba la biserică (Greblești).

Trebuie reţinut că, în exclusivitate, colindul *Ziorilor* este legat, aşa cum arată de altfel şi denumirea, de momentul ivirii zorilor, cu mici diferenţe de la sat la sat. În satele mai mici, Balota Robeşti, aşa cum mărturisesc informatorii, „*Ziorile* nu se prea ciută, termină de colindat satul cu mult înainte de a se face ziuă". În alte sate, chiar dacă se termină colindatul mai înainte, se aşteaptă pînă la ziuă „şi tot cîntăm *Ziorile*" (Racoviţă).

Cu excepţia satelor de pe Valea Lotrului, în care *Ziorile* constituie numai colind de fereastră (Brezoi, Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), *Ziorile* sînt cîntate şi la terminarea colindatului, cînd se întîlnesc cele două preuci, fie de la un capăt la altul al satului, fie de la ultima casă colindată pînă unde vor duce darurile.

În patru sate este îndătinat ca *Ziorile* să mai fie cîntate, pentru ultima dată, în unul din punctele care predomină satul, chiar dacă au

https://biblioteca-digitala.ro

fost „zise" la fereastră sau de la un capăt la altul al satului. În Racoviță, *Ziorile* se cîntă pe dealul Mlaca, de două ori, în cele două părți ale dealului, „după care chiuim și șuierăm de cîteva ori". Tot pe un deal de lîngă sat se cîntă *Ziorile* în Copăceni, sat vecin cu Racoviță. În satul Găujani *Ziorile* se cîntă numai la fereastră (nu se cîntă pe drum) și în unul din cele mai înalte puncte din sat („la Valea-Rea, în bradul din fața bisericii sau în clopotniță"). În satul Bumbuiești colindătorii se urcau în trecut în clopotnița bisericii și acolo cîntau *Ziorile*, de mai multe ori, cu fața la cele patru zări. Este aici și o reminiscență din obiceiul întrecerii între cetele de colindători. *Ziorile*, în majoritate, reprezintă o interpelare a zorilor, o rugă, adresată lor de a nu-și face apariția, deoarece colindătorii mai au de săvîrșit ceva : în drumul lor „pe vîrfi înalți" și „pe văi adînci" au zărit doi vulturi bătîndu-se pe o „cunună" și pe „un fulg de aur" [31]. Zorile să mai aștepte pînă ei vor smulge vulturilor cununa pe care o vor da fetelor și fulgul pe care-l vor dărui băieților. În trei sate (Boișoara, Găujani, Brezoi), la sfîrșitul melodiei cîntate, am înregistrat și recitativul „Nu vă revărsați" !, iar în satul Bumbuiești : „Nu vă ziorați !".

În satul Robești, deși, așa cum mi-au declarat informatorii, pînă nu de mult „s-au cîntat *Ziorile* de la Găujani", în ultimul timp se cîntă un colind ce reprezintă o contaminare între *Ziorile* de la nuntă și de Sfîntul Ion („În grădina lui Ion, / Toate păsările dorm, / Numai una n-are somn") și *Zorile* din Țara Oltului („Mai ușor cu revărsatu/ Că ne-apucă ziua-n sat,/ Cu murgu de căpătat / Și c-o mîndră de furat").

În 3 localități de pe Lotru (Brezoi, Ciunget, Sălișteș) și într-un sat din stînga Oltului (Bratovești) colindul *Ziorile* a înglobat și motivul „Maica își caută fiul", întîlnit în balada *Miorița*. „Măicuța bătrînă" (în primele 3 sate, o maică oarecare, iar în ultimul „Maica Marie"), întîlnind în cale colindătorii, îi întreabă dacă nu i-au văzut fiul. Portretul celui pierdut este realizat prin aceleași metafore ale baladei : „Perișorul lui, / Pana corbului" etc.

Melodia predominantă de bocet, faptul că se desfășoară în zorii zilei, ca și *Cîntecul zorilor* din nordul Olteniei și din Hațeg (cîntat cînd se tămîie morții la cimitir), faptul că a înglobat, în unele sate, și motivul „Fiului căutat de maică" din *Miorița* (în Transilvania și colind, în vechime, pentru cioban mort) ne îndreptățesc să credem că *Ziorile* din Țara Loviștei au constituit în trecut un colind pentru cei morți, îndeosebi pentru băiat și fată necăsătoriți (aluzia la cunună și la fulgul de aur fiind semnificativă în acest sens).

Alexiu Viciu, în *Colinde din Ardeal*, numea „colinde de zăurit", atît colindele cîntate în zorii zilei, ca cele din Loviștea, cît și colindele pentru cei morți.

Petru Caraman, în amplul său studiu *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, 1931, printre motivele din cultul morților, întîlnite la Crăciun, enumera și colindele cîntate în zorii zilei [32]. Sensul atribuit astăzi *Ziorilor* în Loviștea îl găsim menționat de Tudor

---

[31] Vulturii bătîndu-se pe „o pană de aur" constituie și tema unuia din cele mai răspîndite tipuri de colind în zona transilvăneană în care se practică *zoritul* sau *zăuritul* : triunghiul Sibiu — Sighișoara — Întorsura-Buzăului.

[32] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

Pamfile, care arată că «prin *zori* se înţeleg colindele ce „se cîntă dimineaţa cînd colindătorii au isprăvit de colindat"» [33].

După ce au terminat de colindat tot satul şi după cîntatul *Ziorilor*, colindătorii ambelor preuci merg la casa vătafului, la casa unde au făcut pregătirile sau la altă casă din centrul satului. Aici, după ce numără banii şi dau în primire toate darurile primite, fixează ziua cînd va avea loc masa băieţilor, ţinută de obicei la una din casele indicate mai sus. Tot acum, la o mică petrecere înjghebată pe loc, colindătorii tocmesc bucătăreasa, lăutarii şi desemnează pe „chelar", magazionerul, care va răspunde de tot ce trebuie pregătit pentru masă. Uneori chelarul este chiar şeful băieţilor. În majoritatea satelor lăutarii se tocmesc nu numai pentru masa băieţilor, ci pentru toate sărbătorile de iarnă.

O dată totul aranjat, băieţii se despart. Se întîlnesc cam în jurul orei 12 la joc. Cam în tot timpul sărbătorilor de iarnă colindătorii sînt aproape nedespărţiţi. Îi leagă pregătirile pentru masa băieţilor şi pentru Iordan.

Masa specială a băieţilor, a colindătorilor, se obişnuieşte în toată Loviştea. Într-un singur sat, Ciunget (sat mai nou), nu s-a ţinut nici în trecut şi nu se ţine nici astăzi. În Ciunget darurile strînse la colindat se împart în mod egal.

Nici în Voineasa nu există o masă specială a colindătorilor. Dar aici, imediat după ce au terminat de colindat satul, se ţine o masă comună, la care participă, în afară de colindători, părinţi, fraţi, surori şi fetele de măritat care au fost colindate. Masa se pregăteşte cu darurile primite de colindători. În trecut mai aduceau cîte ceva şi cei care veneau la masă ca invitaţi. Trebuie menţionat că în acest sat colindau, în trecut, şi tineri şi bătrîni. La sfîrşitul mesei comune, care ţine 3—4 ore (uneori se şi joacă aici), colindătorii împart banii „în faţa bătrînilor". Cei care nu ştiu prea bine colindele primesc mai puţin.

În Malaia, sat vecin cu Voineasa, colindătorii ţin o masă, „o petrecere", tot după ce au terminat de colindat. Mai înainte chemau şi fete. Părinţii şi bătrînii n-au fost niciodată chemaţi la această masă. Banii încasaţi îi împart sau plătesc lăutarii pentru sărbătorile de iarnă, ca şi în satul vecin, Ciunget.

În Proieni, deşi există o masă a băieţilor cu fetele, din banii strînşi în timpul colindatului cumpără şi un dar pentru biserică şi lemne pentru şcoală.

În celelalte sate masa băieţilor se desfăşoară cu un fast deosebit, în majoritatea cazurilor continuîndu-se, în seara aceleiaşi zile, cu o masă specială pentru părinţi. Ziua cînd se ţine această masă diferă însă de la sat la sat. În cele mai multe sate masa băieţilor are loc a doua zi de Crăciun: Titeşti, Bratoveşti, Boişoara, Găujani, Greblești, Cîinenii-de-Argeş, Robeşti, Balota, Călineşti, Proieni, Brezoi, Sălişte. În Cîinenii-de-Vîlcea masa băieţilor se ţine a treia zi de Crăciun. În ziua de Anul Nou se ţine în satele: Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Copăceni, Clocotici, iar în ziua de Iordan (7 ianuarie) în Perişani, Mlăceni, Cucoi, Racoviţă.

---

[33] Tudor Pamfile, *Crăciunul*, 1914, p. 123 (se citează şi două colinde de zori comunicate de N. Mateescu, unul din Cîinenii-de-Vîlcea, iar altul din Dăieşti-Argeş).

https://biblioteca-digitala.ro

Masa băieților începe, în general, ziua, aproximativ în jurul orei 12, și se continuă pînă la sosirea părinților la masa de seară.

Cu darurile strînse în timpul colindatului, cu banii încasați și, de cele mai multe ori, adăugîndu-se și alte contribuții (ale feciorilor, în mod egal), se fac pregătiri ca și pentru o nuntă, cu bucătăreasă, „chelneri" și lăutari cît mai mulți. Se includ aici și unele elemente specifice nunții: astfel, în Perișani și Mlăceni, ca și în toate satele fostei comune Perișani, părinții care vor participa la masa de seară sînt invitați de către „stolnicar" (un tînăr care, purtînd plosca cu băutură, merge din casă în casă însoțit de lăutari și invită îmbiind cu băutură din ploscă pe fiecare, întocmai ca la nuntă).

Fetele sînt cerute de la părinți chiar în ziua cînd are loc masa, ele nu știu dinainte. Se obișnuia mai de mult în unele sate (Bratovești, Greblești) ca feciorul să invite și 2 fete. În satul Titești, în ultimul timp, fetelor li se adresează invitații scrise. Fetele aduc plocon „ca și la nuntă": carne, ouă, țuică, vin, colaci sau pîine etc. Cele mai multe vin împodobite cu busuioc și flori. Aduc busuioc și de pus pe masă, busuiocului atribuindu-se o anumită menire.

La masa băieților participă numai colindătorii. Rareori iau parte și alți băieți, contribuind cu suma cuvenită. Feciorilor militari veniți în permisie li se dă locul de cinste, fiecare își poate invita fata fără să contribuie cu nimic.

De obicei toate fetele de măritat care au fost colindate sînt chemate la masa băieților, fiecare de cîte un băiat. În Călinești fetele intră la masa chiar dacă nu stau lîngă un băiat anume. Dar în celelalte sate, la masă, fiecare băiat stă cu fata, „drăguța" lui. Bineînțeles a doua zi tot satul va ști cu ce băiat a stat la masă fiecare fată. De cele mai multe ori vătaful, chiar dacă își invită fată, nu stă la masă, el fiind preocupat să dirijeze totul.

Am găsit în unele sate și o tendință de ierarhizare pe vîrste: astfel, în satul Titești, pînă nu de mult, băieții și fetele de măritat stăteau la o masă, iar cei mai mici la o masă alăturată. Uneori fetele vin la masa băieților însoțite de cineva, soră mai mică, bunică sau chiar mama fetei, dar nu intră la masă, stau pe margine sau în curtea casei unde are loc masa pentru a privi la jocul tinerilor. Băieții, cu o tavă cu pahare cu vin sau țuică, ies și servesc pe cei care nu iau loc la masă.

Cîntecele zise de lăutari sau de băieți și fete nu au nimic de-a face cu sărbătorile. Se cîntă ca la orice petrecere. Într-un singur sat de pe Lotru, Săliște, băieții cîntau mai de mult la această masa și colinde.

După masă, fiecare fecior își joacă fata invitată, jocul ținînd pînă seara tîrziu. În general, pe înserate, băieții conduc fetele acasă mulțumindu-le părinților că le-au învoit și invitîndu-i pentru masa de seară (în satele în care urmează imediat masa părinților). În trei sate (Cucoi, Balota, Săliște) masa părinților se ține alături de aceea a tinerilor. La aceasta am putea adăuga și obiceiul mesei comune de la Voineasa, unde veneau toți părinții, așa cum am arătat mai înainte. În Cîinenii-de-Vîlcea, la masa băieților sînt invitați rareori cei care au cinstit colindătorii în mod deosebit, iar în Brezoi, tot rar, cîte unul din părinți. În satul Proieni, la masa feciorilor sînt chemați „unii bătrîni buni de glume".

În afară de satele menționate mai sus, în care masa părinților are loc în același timp cu cea a tinerilor, se ține masă specială pentru părinți

https://biblioteca-digitala.ro

în Perişani, Mlăceni, Boişoara, Găujani, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Robeşti. O asemenea masă se ţine şi în Titeşti, dar, aşa cum ni s-a comunicat, „nu este obligatorie". La această masă participă : numai părinţii colindătorilor (Boişoara, Racoviţă [34]) ; părinţii colindătorilor şi ai fetelor care au fost la masa băieţilor : Perişani, Mlăceni, Titeşti, Găujani, Robeşti ; „toţi cetăţenii care au primit colindătorii" : Clocotici, Copăceni.

Masa specială pentru părinţi are loc seara. Numai în satul Robeşti se ţine a doua zi. Aici, deşi e masă pentru părinţi, participă şi colindătorii pentru a continua veselia începută cu o zi înainte : „A doua zi e proţapu : să mai fecem proţapu, că aseară am făcut caru". În celelalte sate, care păstrează obiceiul mesei speciale pentru părinţi, colindătorii nu stau la masă, ei servesc alături de „chelner". La masa părinţilor se seveşte ca şi la masa precedentă. În Boişoara aduc daruri şi părinţii invitaţi, de obicei ţuică. La sfîrşitul mesei, în unele sate se obişnuieşte ca băieţii să fie dăruiţi iarăşi cu bani (Perişani, Mlăceni, Copăceni, Clocotici), strînşi de un „vornic", întocmai ca la nuntă.

Nu se păstrează datina unei mese speciale pentru părinţi în satele : Bratoveşti, Bumbueşti, Gruiul-Lupului, Greblesti, Cîinenii-de-Argeş, Cîinenii-de-Vîlcea, Călineşti, Proieni, Malaia, Ciunget şi Voineasa.

O dată cu masa părinţilor se încheie petrecerile în comun legate de obiceiul colindatului şi organizate de către colindători. Excepţie face satul Găujani, în care, a doua zi după ce a avut loc masa părinţilor, se mai ţine o masă la care participă numai băieţii, fără fete. Aceeaşi excepţie o fac satele Cîinenii-de-Vîlcea, Robeşti, Balota şi Călineşti, în care se ţine o masă specială organizată de către fete şi la care băieţii sînt cei invitaţi. Dar dacă în Balota masa se ţine a doua zi după ce a avut loc masa băieţilor şi a părinţilor, deci la a treia zi după colindat, în celelalte trei sate masa fetelor are loc în seara zilei de 7 ianuarie şi ar putea fi legată mai mult de obiceiul „iordănitului", deşi n-ar fi exclusă legătura cu datina colindatului, luînd în consideraţie faptul că există o continuitate în desfăşurarea datinelor şi obiceiurilor referitoare la sărbătorile de iarnă, o relaţie putîndu-se stabili direct şi între colindat şi „iordănit", la acesta din urmă (uratul băieţilor în dimineaţa zilei de Iordan) participînd aceiaşi feciori care au fost la colindat şi în aceeaşi formă de organizare, în preuci. Legătura se poate stabili şi ţinînd seama de faptul că, în general, gazdele care, din lipsă de timp, n-au fost colindate, de cele mai multe ori nu primesc pe feciori la urare în ziua de Iordan.

Dar, indiferent de ce sărbătoare ar fi determinată, există în Ţara Loviştei (numai în dreapta Oltului) datina unei mese organizate de fete şi la care fiecare invită un băiat. La pregătiri participă în egală măsură şi unii şi alţii : fetele pregătesc mîncarea, iar băieţii se îngrijesc de-ale băuturii şi de lăutari.

Ni se pare însă demn de remarcat obiceiul de a se continua masa fetelor printr-o nuntă-parodie : în Cîinenii-de-Vîlcea şi Robeşti, în dimineaţa zilei de 8 ianuarie.

Mesele comune din timpul sărbătorilor de iarnă, în strînsă legătură cu obiceiul colindatului, reprezintă relicve din unele ceremonialuri stră-

[34] Foarte rar s-a întîmplat în aceste două sate să participe şi alţi oameni, însă aceştia plătesc la masă.

https://biblioteca-digitala.ro

vechi, legate poate de ritualul de iniţiere a tinerilor, de trecere a lor în starea bărbaţilor. Petrecerea aceasta a tinerilor cu fetele trebuie asociată cu urările din colindele de fată şi de băiat. Faptul că, de cele mai multe ori, feciorul, „iubitul", fetei, numit cu numele lui adevărat în urarea de la finele colindului, corespunde cu acela care va invita la masa comună fata respectivă este şi el plin de semnificaţii. Însăşi ceata colindătorilor ne apare ca formă de iniţiere, ca o trecere de la o categorie la alta.

Trebuie remarcat că organizarea în ceată a colindătorilor şi mesele comune au loc la începutul unei perioade dintre cele mai bogate în nunţi.

Cu mesele comune şi cu iordănitul se termină sărbătorile de iarnă, dar nu petrecerile tinerilor. Tot „Dulcele" Crăciunului vuieşte de veselia nunţilor, iar şezătorile îşi primesc tinerii seară de seară.

Colindele nu vor mai fi cîntate pînă în decembrie viitor. Colindătorii şi oamenii din sat nici nu mai pomenesc de ele. Cînd am cules colinde toamna, de exemplu, s-a întîmplat ca unii bătrîni să refuze să cînte, motivînd : „Nu s-a pomenit, domnule, să se cînte colindele peste an, numai la Crăciun se cîntă".

LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIŞTEA (II)

A. La colinda des jeunes gens

Après les colinde que l'on exécute devant la fenêtre et un autre chant spécialement exécuté au moment où l'on pénètre dans la maison, les chanteurs de noëls se groupent autour de la table, qui ce soir leur est exclusivement réservée et sur laquelle on a préparé dès le crépuscule *cinstea băieţilor* (des dons, de l'argent). Ils se groupent de telle manière que les deux *strana* (groupes) soient face à face afin de réaliser le chant antiphonique dans les meilleures conditions. Lorsqu'il y a plusieurs *strana* les chanteurs forment un demi-cercle.

Les colinde, dans une succession stricte, commencent par les colinde autour de la table appelées aussi «les chants pour la table» des colinde pour les hôtes : les colinde pour le berger, pour le chasseur. Il y a des colinde pour le jeune hôte, pour les gens plus âgés (plus de 45 ans) et pour de vieilles gens. Il existe une colinda spéciale pour la veuve, de même pour ceux qui ont été parrains ou marraines peu de temps avant les fêtes ou qui vont l'être.

Viennent ensuite les colinde pour le jeune garçon et la jeune fille, qui elles aussi varient selon l'âge de la personne à laquelle elles sont adressées : pour les petits enfants (*copilaşii păstori* — «les enfants bergers), *al fetei mici* («pour la petite fille») et pour ceux en âge de se marier. Il y a des colinde pour enfant unique, pour deux enfants qui sont des frères, trois enfants qui sont des frères, plusieurs enfants-frères, et des colinde pour le frère et la sœur. Il y a même des colinde onomastiques pour ceux qui s'appellent Ion, Ilie, Gheorghe Petru. Les colinde pour les filles présentent aussi une grande variété : les colinde pour une fille unique (le plus fréquent pour «la fille du berger»), pour deux sœurs, pour la fille fiancée, et d'autres pour les vieilles filles, «oubliées».

https://biblioteca-digitala.ro

Les colinde autour de la table une fois terminées, les chanteurs reçoivent les dons (de l'argent, parfois un *colac* — pain en forme de couronne — , du vin, de la viande). Jadis le *colac* était de rigueur. Il existe une colinda pour les dons, récitée par le *vătaf* (chef du groupe), tandis que les chanteurs restent debout autour de la table ; le *colac* est symbolique — son côté blanc «blanchira» la cour de l'hôte par des bœufs, des vaches, des moutons, tandis que son côté rouge «rougira» la table par des boissons et des «mets gras». Le même vœu est aussi attribué à l'argent. Les souhaits pour les dons ainsi que les colinde : du départ, et partiellement d'autres catégories de colinde, démontrent, sans nulle possibilité de le nier, que, dans sa majeure part, le rite des colinde se faisait depuis des temps immémoriaux, ayant en vue la fécondité et la fertilité du sol. La manière même dont on exécute les souhaits du *colac* est significative : le *colac* est élevé et abaissé rythmiquement au-dessus de la table.

Après le chant du départ, de conclusion (métaphoriquement : l'hôte — «arbre en fleurs»), exécuté après le souhait pour le *colac*, les chanteurs quittent la maison, en souhaitant finalement : *La anu și la mulți ani* («Bonne Année»).

Après avoir visité toutes les maisons, vers le matin, ou à l'aube, les jeunes gens *colindători* parcourent le village en une marche triomphale en chantant *Zorile* (l'Aube). C'est le signal que pour cette année les colinde des jeunes gens ont pris fin.

Pendant l'un des jours de Noël, le jour de l'An ou à l'Epiphanie (le 6 janvier), le groupe des *colindători* organise *masa băieților* («le dîner des garçons»), une fête commune avec des jeunes filles — chaque garçon invitant une fille. Dans la majorité des cas, le dîner des jeunes gens est suivi d'un dîner spécial à l'honneur des parents, les garçons faisant eux-mêmes le service. Il y a aussi, bien rarement, un dîner spécial «des jeunes filles» où les garçons participent en qualité d'invités. Deux des villages où le dîner spécial est préparé par les jeunes filles gardent encore aussi la coutume d'un mariage-parodie, un spectacle amusant organisé au centre du village le lendemain du jour du «dîner des jeunes filles».

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII GENERALE ASUPRA RIMEI APLICATE ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ DIN ȚARA LOVIȘTEI*

ANCA SURCEL

Rima [1] aduce o informație de natură semantică, fiind formată dintr-un segment fonic care are proprietatea de a comuta cu un număr infinit m de segmente fonice între care există un raport de disjuncție logică. Segmentul fonic al rimei conține un număr finit n de valori semantice cu p_n probabilități de apariție. Notînd cu A segmentul fonic al rimei și cu a_1, $a_2 \ldots a_n$ valorile semantice avem:

$$A = \begin{pmatrix} a_1\, a_2 \ldots a_n \\ p_1\, p_2 \ldots p_n \end{pmatrix}$$

unde valoarea semantică a_1 se realizează cu probabilitatea p_1 ș.a.m.d. Formate prin comutare:

-ie — m — mie; ț — ție; mîn — mînie

-iară — gră — grăiară; sos — sosiară; zăbov — zăboviară

cuvintele rimă au o valoare semantică egală cu valorile semantice ale segmentelor fonice care comută. În cazul în care segmentul fonic al rimei comută cu zero obținem: O, $A = O + A$, pentru segmentul fonic A existînd o singură valoare semantică care apare cu probabilitatea 1, celelalte anulîndu-se (ex.: *ea*, *ie*, *oi* etc.) [2].

Poezia orală este în general cîntată, ceea ce determină un raport strîns între vers și melodică. Formal textele sînt astrofice, dar aceeași rimă poate reuni un număr variabil de versuri în „segmente cu valoare

* Prezenta cercetare face parte dintr-o lucrare mai mare care urmărește rima în poezia populară românească.

[1] „Homophonie (identité des sons) de la dernière voyelle accentuée du vers ainsi que des phonèmes éventuellement la suivent" Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, p. 349.

[2] Exemplele sînt luate din textele cercetate. Am lucrat pe 62 texte, respectiv: 6 bocete, 6 rituri de trecere (aparținînd repertoriului de nuntă), 50 colinde, care însumează 3137 versuri: bocete 133, rituri de trecere 265, colinde 2739. În cursul prezentării folosim următoarele sigle: B (bocet), C (colinde), R (rituri de trecere).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 305–312, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

strofică" [3], în cadrul cărora întîlnim de multe ori versuri albe cu rol bine definit, pentru a suscita atenția destinatarului, a face legătura între secvențe aflate în opoziție etc. : „D-unde le băteară, / Sîngele-mi curgeară, / Și jos că-mi cădeară,/ Păgîni de-alergară,/ Și mi-l sprijineară,/ Și ei că mi-l beară,/ Neînchinați ca cîinii,/ Nespălați ca porcii,/ Caznă ce mai dară?/ Tot brîu că-mi făceară,/ Cu el mă-ncingeară,/ Carnea-mi culegeară,/ Și jos că-mi cădeară,/ Creștini alergară/ Și mi-o sprijineară,/ Și mi-o semănară./ De unde o semănară,/ Bun grîu se făceară" (C).

Rima este marca sfîrșitului de vers, dar poate apărea și în interiorul versului, marcînd cezura : „*Și-mi venise / și-mi sosise*", sinonimie, „*Și nepoți / și strănepoți*", rimă ecou.

„Luară apșoară-n gurișoară
Frunzuliță-n buzuliță
Pietricele-n degețele" (C).

Rima interioară nu mai marchează cezura. Rimele respective au nuanță diminutivală.

În cele ce urmează ne propunem să urmărim modalitățile de realizare a rimei și cîteva observații asupra semanticii cuvintelor rimă (dată de termenii care comută) raportate le semantica versului : „similitudinea suprapusă contiguității imprimă poeziei esența ei simbolică, multiplă, polisemantică" [4].

Al. Toșa [5] clasifică rimele după gradul armoniei — „concordanța fonemelor de sprijin ale vocalei accentuate din rimă" —, structura morfologică, unirea versurilor în strofe, locul accentului.

După gradul armoniei rimele se împart, în funcție de adîncimea armoniei, în sărace, suficiente, bogate, foarte bogate, leoniene, iar în funcție de precizia armoniei în rime propriu-zise și asonanțe.

Pentru a calcula adîncimea armoniei H. Morier [6] propune două unități pentru vocala accentuată și cîte o unitate pentru fiecare fonem de sprijin. „On appelle rimes riches, en général, des rimes dont la voyelle est précédée d'une même consonne d'appui comme dans *image/hommage*. En réalité c'est le nombre des sons homophones entourant la voyel e accentuée qui décide de la richesse : *Minerve —réserve* riment plus richement que *sève-rêve*".

După adîncimea armoniei am întîlnit următoarele rime :

B — sărace (1) : *ofta/ta* ; suficiente (4) : *mîncat/plecat, nimenea/mititea* ; bogate (7) : *bine-mine* ; leoniene, foarte bogate (2) : *piciorul/dorul, florilor/surorilor*.

C — suficiente (10) ; *ție /Ilie, nebotezat/neretezat/cugetat/ Pilat, mergea/cerea, sărăcit/rodit* ; bogate (25) : *luară/aruncară, depărtare/tare, inele/stele* ; leoniene (16) : *mititeoară/mărunșoară, frumoasă/bănoasă* ; foarte bogate (6) : *voinicești/turcești*.

R — sărace (1) : *sta/ura/da* ; suficiente (9) ; *îmbrăcat/înșelat, sus/Apus, bea/dea, știe/vie, oi/noroi* ; bogate (18) : *vale/cale/dumitale, roată/toată,*

[3] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 46.

[4] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, București, 1964, p. 113.

[5] Al. Toșa, *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc*, în „Limbă și literatură", XI, 1966.

[6] *Op. cit.*, p. 550.

https://biblioteca-digitala.ro

chiuind/trăznind; leoniene (9): *pămîntului/vîntului, căprioară/soțioară deasă/aleasă.*

Se observă frecvența mare a rimelor bogate (50) și leoniene (25).

Rimele gramaticale, aparținînd cuvintelor cu aceeași formă gramaticală, predomină, ocupînd aproximativ trei sferturi din totalul rimelor: *îngrindinară/deșteptară/cuvîntară/șuierară/apucară/încălicară — alergînd/mînînd/șuerînd* (C) — *nemăturate/nespălate, făcut/desfăcut* (R) — *mîncat/plecat* (B). Reprezentate printr-un număr mare de cuvinte, devenind deci banale, rimele gramaticale dau mișcare.

Cuvintele rimă aparțin aceleiași părți de vorbire (I) sau la părți de vorbire diferite (II):

I) — *substantiv-substantiv*: *mormînt/vînt* (B), *seară/vară, inele/mărgele* (C), *scări/nori, căprioară/soțioară* (R);

— *pronume — pronume*: *mei/ei, mele/ele* (B) — *mie/ție* (C), *noastră/dumneavoastră* (R);

— *verb — verb*: *lovește/miluiește* (B) — *zburară/se lăsară/se-nălțară/amestecară, mergea/mulgea, băteară/curgeară/cădeară, vorbind/fericind* (C) — *făcut/desfăcut, sta/ura, pornim/venim* (R);

— *adjectiv — adjectiv*: *mititel/măricel/voinicel, mititeoară/mărunșoară/mărișoară, roșioare/gălbioare* (C) — *mare/tare, deasă/aleasă, frumoasă/drăgăstoasă* (R);

II) — *substantiv — adverb*: *oară/afară* (B) — *odată/roată* (R);

— *substantiv — adjectiv*: *fețișoară/smedioară, suri/guri, călușei/mielușei, ripede/lespede* (C) — *mari/militari* (R);

— *substantiv — verb*: *certară/seară/vară/luară* (C).

Constatăm numărul mare al rimelor verbale, cuvintele rimă aparținînd imperfectului (122), gerunziului (19), indicativ prezentului (8), conjunctiv prezentului (5), infinitivului (3). Rimele adjectivale se află într-un aparent raport de egalitate cu cele verbale. De remarcat numărul restrîns al diminutivelor adjectivelor (19).

Se observă adăugarea lui *-ră* la forma infinitivului și a imperfectului (rime în *-ară, -eară*), ceea ce dă impresia unui imperfect și infinitiv lung notînd momentele consecutive ale acțiunilor: „Precum Sfîntu Ion cereară/Așa Domn din ceri că-i dară/ Și-ntr-acolo mi-ș mergeară: Cu fulgeru-i fulgerară/, Cu trăsnetu mi-i trăsneară/Tare rău se-nspăimîntară".

Interesantă este asocierea unui substantiv propriu cu unul comun: „Să-mi dai, Doamne, pe Ilie/, Cu trăznet și cu mînie (C)". Noțiunii singulare „Ilie" asocierea complementului de mod „mînie" îi amplifică dimensiunea. „Voi să nu mai aveți sat / Pînă-n noaptea lui Ispas / Și atunci numai un ceas" (C). Numele propriu „Ispas" este asociat unei noțiuni particulare „un ceas" delimitată printr-o selecție cantitativă.

Un efect deosebit se obține prin folosirea formei inverse a viitorului și intercalării paradigmei pronumelui personal formă scurtă:

„Vameș cai lua-*mi-vor*
Grajd de piatră băga-*i-or*
Fin cu flori aduce-*l-or*" (C)

https://biblioteca-digitala.ro

formei inverse a perfectului compus cu pronume în dativ :

„Tăiatu-m-au, legatu-m-au,
Într-un cazan băgatu-m-au
Și trei zile fiertu-m-au" (C),

adăugarea posterioarei *-u-* dînd o notă de tînguire.
Adăugarea lui *-ră-* la forma de imperfect cu rol de determinant :

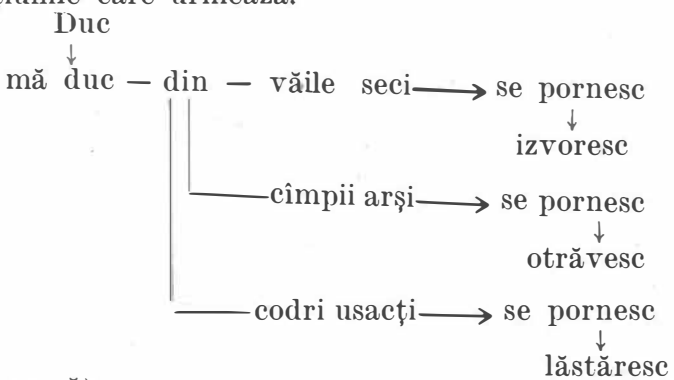
„Unde mări că-mi mergea?
Tot la strungă că-mi mergeară.
La strungă cine-mi mulgea?
Sfîntul Soarele-mi mulgeară" (C).
„Cînd o sării fică-sa la maică-sa,
Fiică-su la taică-su,
Fină-sa la naşă-sa,
Finu-său la naşu-său,
Sora mică la cea mare,
Frate mic la cel mai mare" (C).

Paradigma adjectivului posesiv, aliteraţiile — fricativa *-f-* şi anterioara *-i-*, care dau repeziciune, poliptotonul obţinut prin schimbarea genului, *fiică/fiu naşă/naş*, *fiică-sa/fiică-su*, unde categoria gramaticală a genului o dă adjectivul posesiv, dau secvenţei o notă de mişcare cu efect distrugător. Ruperea solidarităţii de familie, subaprecierea relaţiilor de rudenie, duce la distrugere totală. Trecerea bruscă de la o situaţie la alta — solidaritatea între membrii familiei şi ruperea solidarităţii — este dată de verbul „o sării", anterioara *-i-* amplificînd-o.

Semantica cuvintelor rime. Observaţii

1 „Duc, mă duc din văile seci,
2 Văile seci, cînd se pornesc,
3 Se pornesc şi-mi izvoresc.
4 Duc, mă duc din cîmpii arşi,
5 Cîmpii arşi, cînd se pornesc,
6 Se pornesc şi-mi otrăvesc.
7 Duc, mă duc din codri uscaţi,
8 Codri uscaţi, cînd se pornesc,
9 Se pornesc şi-mi lăstăresc." (C)

Rima *-esc* corelată cu paralelismul a dat naştere unei secvenţe de nouă versuri, dintre care sînt în rimă versurile 2—3—5—6—8—9 1—4—7, anunţînd acţiunile care urmează.



(⟶ = generează)

https://biblioteca-digitala.ro

Sinonimia *seci — arși — uscați* se corelează cu opozițiile : *izvoresc/otrăvesc — otrăvesc/lăstăresc*, respectiv naștere-distugere-naștere, generate de verbul „se pornesc". Simetria construcției sintactice : *văile seci se pornesc — văile seci izvoresc*

cînd se pornesc

explică aparenta simultaneitate a acțiunilor (verbele se află la prezent).

1 „Pîn ce ziuă se făcea,
2 Roua pe boi cînd cădea,
3 Ieslea-n rai se prefăcea,
4 Prin țăruș făclii ardea,
5. Prin grădele floricele.
6 Pîn ce ziuă se făcea
7 Vestea la Irod mergea.
8 Iară Irod împărat
9 Auzind s-a tulburat" (C).

Repartiția rimei este *-ea, -ele, -at*. Opoziția real/ireal, din versurile 1—2/3—4, este dată de rima ecou *făcea/prefăcea*, asociația anterioarei *-e-* și neutrei *-a-* dau o notă de rapiditate, alunecare, topirea unui plan în altul. Versurile 8—9 prin rima *-at* aduc stabilitate. Cuvintele rimă aparțin unor sfere semantice indiferente.

În alte contexte, rima *-at* duce la opoziții sau cimentează raportul concret-concret, ca în versurile : *„Înșelat și înfrînat, / Cum e bun de-ncălecat"* (C). Este întîlnită și în texte redundante :
„Nă-i fi mîncat,/ Te-i fi culcat nemîncat" (B).

„Și-aleargară de vînară
Cerul cu stelele
Cîmpul cu florile
Vîlcelele cu viorelele
Și satele cu fetele" (R).

Rima interioară *-ară*, valoarea cuvîntului rimă *„vînară"*, cu sens figurat, asociat rimei *-ele*, care conține articolul hotărît al cuvintelor rimă, individualizîndu-le, dau o notă de unicitate. „Vînătoarea" se face la nivel cosmologic, geografic și uman.

Se remarcă valoarea spațială a rimei *-ară* indicînd direcția acțiunii.

Singular cu valoare de plural, *lumea*, accentuat prin adjectivul *toată*, se află în opoziție cu un singular cu valoare de unicat, *Dumnezeu*. Opoziția duce la neutralizarea efectelor date de cuvintele rimă : *lovește/miluește* (acestea aparținînd unor sfere semantice care se resping) :

„Toată lumea îi lovește
Dumnezeu îi miluiește" (B).

În alte contexte, *-ește* stabilește raportul cauză-efect : *îmbătrînește/încărunțește — nu rodește/nu înflorește/ofilește*, (R).

https://biblioteca-digitala.ro

CATALOGUL RIMELOR

B

-a
ofta
ta
-aci
faci
săraci
-asă
acasă
lasă
-ară
oară
afară
-at
mîncat
plecat
nemîncat
rugat
-ea
nimenea
mititea
-ei
mei
ei
-ele
mele
ele
-eşte
loveşte
miluieşte
-ină
grădină
sulfină
rădăcină
-ine
bine
mine
tine
-înt
mormînt
vînt
-orilor
florilor
surorilor
-orul
piciorul
dorul

C

-amă
aramă
zamă
-ară
primăvară
învetrerară
îngrindinară
deşteptară
cuvîntară
cunoşteară
intrară
alergară
dară
zburară
lăsară
cîntară
certară
seară
vară
luară
ţară
aruncară
înspăimîntară
învirtejară
fulgerară
sfărîmară
afară
lătrară
şuerară
rugară
săgetară
băgară
luminară
plimbară
grăiară
avîrşară
suiară
tocară
ridicară
înălţară
amestecară
mînară
grindinară
vetrelară
semănară
trînteară
sară
chemară
ieşară
măturară
apucară
încălicară
-are
vînzare
schimbare
culcare
dezmerdare
depărtare
tare
-as
Ispas
ceas
-ască
răstignească
muncească
cinstească
nască
locuiască
-ase
casé
frumoase
mătase
şase
mîncase
lăsase
luase
apucase
gustase
-at
nebotezat
neretezat
vînturat
măsurat
structurat
stîrnoţat
mînat
Pilat
judecat
delăsat
despicat
încrucişat
mîniat
bat
botezat
retezat
jurat
scăpat
cugetat
dat
încărcat
împărat
turburat
încetinat
amestecat
-ată
judecată
toată
-aţi
înodaţi
încleştaţi
-ăcat
dezbrăcat
îmbrăcat
-ăciuni
rugăciuni
închinăciuni
-ărţi
cărţi
părţi
-ea
făcea
mergea
prefăcea
mulgea
învîrtea
cerea
cădea
ardea
-eară
sprijineară
înălbeară
stropeară
puneară
făceară
învîrtejeară
ieşeară
repezeară
potriveară
plezneară
dădeară
duceară
răstigneară
băteară
curgeară
cădeară
beară
trăsneară
trînteară
slujeară
cereară
găseară
păreară
blagoslo-
veară
aşterneară
copereară
năşteară
prefăceară
umpleară
mergeară
ocoleară
strîngeară
pridideară
încingeară
pironeară
soseară
tăceară
mulţumeară
mulgeară
încingeară
ocoleară
-ească
cinstească
muncească
-esc
pornesc
otrăvesc
izvoresc
lăstăresc
-eau
vedeau
fericeau
-ede
ripede
lespede

https://biblioteca-digitala.ro

-ei
călușei
bunicei
-el
mititel
înfășețel
măricel
voinicel
-ele
inele
mărgele
stele
răsurele
turturele
viersurele
ocheșele
grînele
vălcele
sălcele
-ează
înșuerează
refirează
încetinează
continează
-erilor
merilor
perilor
-ese
cursese
cuprinsese
prinsese
spusese
-ește
îndulcește
hrănește
îmbătrînește
încărunțește
-ești
voinicești
boierești
copilărești
veselești
năduiești
împodobești
potrivești
turcești
-eșe
vădulețe
stegulețe
bătrînețe
căruntețe
-eze
boteze
creștineze
-iară
miluiară
mulțumiară
grăiară
zăboviară
sosiară
găsiară
-ie
sălcie
mie
ție
Ilie
mînie
beție
veselie
castanie
Marie
vie
-ile
vadurile
năpîrcile
sările
vinurile
-ilor
curților
argaților
fraților
tămîiilor
sfinților
-iilor
făcliilor
prăvăliilor
-ind
vorbind
dănțuind
zgîrîind
fericind
întoroind
-inse
întinse
aprinse
-ins
aprins
cuprins
-inză
aprinză
cuprinză
-ise
pornise
dobîndise
năzărise
sosise
învîrtejise
-it
hodinit
pornit
văduvit
sărăcit
înflorit
înmugurit
părăsit
învălit
acoperit
rodit
împletit
trîntit
sosit
găsit
-ite
coperite
văruite
poleite
zugrăvite
daurite
pardosite
-iță
cununiță
viță
-iți
priponiți
împăivăniți
ispitiți
știți
iubiți
fericiți
-ind
plîngînd
smulgînd
umblînd
alergînd
mînînd
șuerînd
făcînd
îmbrăcînd
învățînd
-lu
brîu
grîu
-oară
mititeoară
mărunșoară
mărișoară
belșoară
rîuroară
fețișoară
smedioară
gălbioară
lespejoară
ușoară
rumeioară
înfășorară
-oare
roșioare
gălbioare
vinețoare
conicioare
țițișoare
scoboare
omoare
-oasă
frumoasă
bănoasă
luminoasă
-oi
boi
oi
-ori
iertători
încrezători
colindători
cugetători
plecători
trecători
sărbători
surori
cîntători
ziori
-orilor
surorilor
florilor
-ort
coborît
omorît
-oși
frumoși
luminoși
-ului
iadului
veacului
raiului
bradului
molivului
cerului
focului
muntelui
paharului
grîului
soarelui
-unți
mărunți
cărunți
-uri
suri
guri
-use
dăduse
văzuse
cunoscuse
-ut
născut
făcut
R
-a
sta
ura
da
-aci
vaci
taci
-ale
vale
cale
dumitale
-ani
lipani
jupani
-ară
vară
fiară
sară
rară
-ari
mari
militari
cărturari

https://biblioteca-digitala.ro

-are	*-aţi*	alese	*-ină*	căprioare
mare	daţi	sumese	rădăcină	şezătoare
tare	scăpaţi	*-eşte*	grădină	covoare
sare	*-ări*	rodeşte	*-ind*	picioare
-at	scări	priveşte	chiuind	*-oasă*
îmbrăcat	urări	înfloreşte	trăznind	frumoasă
încălecat	nări	ofileşte	nechezind	drăgăstoasă
împărat	*-ea*	*-ia*	*-ite*	*-oastră*
sculat	bea	trăia	cănite	noastră
pieptănat	dea	ia	zugrăvite	dumneavoastră
înşelat	*-easă*	*-ică*	împletite	*-oată*
adunat	deasă	sipică	*-iţi*	roată
-ată	aleasă	mică	înfloriţi	toată
uscată	*-ească*	*-ie*	trebuiţi	*-oi*
toată	înflorească	ştie	*-intului*	noroi
lată	înrodească	vie	pământului	oi
odată	latinească	*-im*	vîntului	*-us*
roată	citească	pornim	*-oară*	sus
-ate	*-eri*	venim	căprioară	Apus
nemăturate	grăniceri	*-in*	soţioară	*-ut*
nespălate	boieri	vin	*-oare*	făcut
nentrebate	*-ese*	in	vînătoare	desfăcut

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LA RIME DANS LA POÉSIE TRADITIONNELLE DE ŢARA LOVIŞTEI

L'auteur se propose de démontrer la valeur sémantique et la formation des paroles-rimes.

Il a poursuivi les modalités de réaliser la rime et la sémantique des mots-rimes (données par les termes qui commuent), par rapport à la sémantique du vers, dans la poésie traditionnelle de Ţara Loviştei, en ajoutant à la fin de l'ouvrage le catalogue des rimes des 62 textes étudiés — dont 6 chants funèbres [*bocete*], 6 rites de passage (appartenant au répertoire du mariage), 50 colinde —, qui totalisent 3137 vers.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ȘI CONCEPȚII NOVATOARE ÎN CERCETĂRILE ETNOGRAFICE ȘI FOLCLORICE ALE „CERCULUI LINGVISTIC DIN PRAGA"

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV

Cercetările și studiile întreprinse de membrii Cercului lingvistic din Praga nu se referă numai la problemele de limbă. E adevărat că acestea constituie tematica principală a activității cercului, însă, în spiritul noilor tendințe din lingvistica europeană, au fost dezbătute și probleme de etnografie și folclor.

Trebuie s-o spunem de la bun început, singurul dintre membrii Cercului care a rămas credincios unor astfel de preocupări a fost prof. Piotr Bogatyrev.(Numai o singură dată a semnat Bogatyrev împreună cu Jakobson o scurtă și importantă contribuție din același domeniu și ea privește propunerea unei noi interpretări a folclorului [1].)

De aceea, prezentînd problemele de etnografie dezbătute în cadrul Cercului — de caracter episodic în comparație cu remarcabila activitate lingvistică a acestuia —, nu ne ocupăm decît de o parte din producția științifică a prof. Bogatyrev în anii petrecuți în Cehoslovacia (aproximativ 1921—1939). Ceea ce trebuie reținut de la început e faptul că și în acest domeniu cercetările au fost făcute pe bază funcțională și structuralistă.

Înainte de a trece la aplicarea metodei funcționale în examinarea fenomenelor etnografice, Bogatyrev a căutat să definească în cîteva contribuții — cu exemple vii și observații personale din viața arhaizantă a satelor din Slovacia și Rusia subcarpatică — tocmai problemele etnografiei structuraliste [2].

Pornind de la teoria lui Hans Naumann asupra rolului comunității în procesul creației populare, Bogatyrev împarte faptele și fenomenele etnografice în două categorii: *colective-active* și *colective-pasive*. Distincția e determinată de valoarea a două elemente, în jurul cărora polarizează,

[1] P. Bogatyrev und R. Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, Vak genooten Donum natalicium Schrijnen, Nijmegen-Utrecht, 1929, p. 900—913.

[2] P. Bogatyrev, *Aufgaben des Ethnographen in Karpatorussland und in der Ost-Slowakei*, în „Prager Rundschau", 1933, III, p. 114—130.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 313—321, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

cercetările etnografiei moderne : *insul* şi *comunitatea*. Raportul dintre insul care plăsmuieşte şi intervenţia normativă a comunităţii dă naştere la o serie de implicaţii dintre cele mai interesante.

Individul creează, însă colectivitatea e aceea care plămădeşte fenomenele etnografice. Ea e aceea care preface, refuză sau acceptă plăsmuirea cutărui artist popular. Numai după ce creaţia acestuia a intrat în proprietatea comunităţii, ca un bun comun, despersonalizată şi făţuită după tiparul unor produse similare, numai atunci ea capătă viaţă proprie. Rezistenţa colectivităţii poate modifica şi ucide chiar şi încercarea înnoitoare cu semnificaţie *practică*. În această privinţă, Bogatyrev citează cazul unui ţăran care nu îndrăznea să pună la coşul sobei un burlan de tablă, ca nu cumva să fie luat în rîs de vecini.

Lucrul cel mai de preţ în cercetarea fenomenelor etnografice e să se precizeze cum s-a schimbat forma şi funcţia unui obiect sau a unei teme, în cursul trecerii dintr-un mediu în altul, şi cum se oglindeşte în aceste prefaceri participarea creatoare a insului şi intervenţia normativă a colectivităţii [3]. Fenomenele acestea prezintă o seamă de funcţii aşa de strîns legate între ele încît e foarte anevoios să stabilim poziţia funcţiei dominante [4]. Funcţiile fenomenului etnografic se modifică şi se ierarhizează neîncetat, păstrîndu-şi, în acelaşi timp, corelaţia reciprocă şi unitatea iniţială. Ele prezintă o diversitate a elementelor alcătuitoare, care ne obligă să folosim, în studiile noastre, metode asemănătoare „psihologiei formei" (*Gestaltpsychologie*). Caracteristicile structurii, care leagă laolaltă diferitele funcţii, ne permit să stabilim următoarele două legi etnografice.

1. În timpul agoniei unui fenomen etnografic, fiecare din însuşirile acestuia, care mai înainte erau înregistrate ca pozitive, dispar din conştiinţa ţăranului în raport direct cu dispariţia altor însuşiri pozitive şi în raport invers cu sporirea celor negative. Şi, dimpotrivă, în timpul pătrunderii unui nou fenomen etnografic, toate însuşirile percepute ca negative dispar din conştiinţa săteanului în raport direct cu dispariţia celorlalte însuşiri negative şi în raport invers faţă de sporirea celor pozitive [5]. Bogatyrev ilustrează această lege cu exemplul îmbrobodirii capului la femei, în unele regiuni din Slovacia. Cîteva din însuşirile îmbrobodirii, percepute acum ca negative, din cauza învechirii fenomenului, erau înainte însuşiri pozitive. Altele, deşi aveau altădată un caracter negativ (neplăcut), de pildă dificultatea de a lega basmaua pe cap, durerea de cap provocată de strîngerea basmalei ş.a., nu erau totuşi simţite atît de puternic încît să împiedice operaţia îmbrobodirii. Mai ales schimbările produse în port, în îmbrăcăminte, aduc după sine dispariţia sau apariţia, pe o scară întinsă, a unor astfel de însuşiri [6].

---

[3] Vezi în această privinţă şi Vilém Pražák, *Jaké ukoly si stavi dnešní etnografie*, Praga, 1940.

[4] P. Bogatyrev, *Der Weihnachtsbaum in der Ost-Slowakei*, în „Germanoslavica", Praga, 1932/1933, II, p. 254—258.

[5] P. Bogatyrev, *Příspěvek k strukturální etnografii*, în „Slovenská Miscellanea", Bratislava, 1931, p. 279—282.

[6] În ceea ce priveşte noţiunea structurii , Bogatyrev admite formularea lui K. Koffka: „Solch Zusammensein von Phänomenen, in dem jedes Glied, das andere trägt, in dem jedes Glied seine Eigenart nur durch und mit dem andern besitzt" (citat din : *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung. Eine Einführung in die Kinderpsychologie*, Osterwieck am Harz, 1921, p. 94).

https://biblioteca-digitala.ro

2. Cînd un fenomen etnografic îşi pierde una sau mai multe din funcţiile, care îi sînt proprii, celelalte funcţii sporesc în importanţă, în raport direct cu masa celor care dispar. Astfel, diferitele acte din ceremonialul nunţilor populare au pe lîngă o funcţie magică şi una estetică. Cînd actul care se săvîrşeşte nu mai reprezintă o parte necesară a ceremonialului, el îşi pierde pe încetul funcţia magică în folosul celei estetice. Aceasta din urmă sporeşte în măsura în care cealaltă slăbeşte.

Se înţelege că „legile" formulate de Bogatyrev n-au un caracter absolut şi definitiv. Ele ar putea fi dezvoltate şi completate pe baza unui material mai bogat şi mai complex, cum ar fi, de pildă, întreg ceremonialul de nuntă dintr-un ţinut oarecare.

Un alt fenomen din acelaşi mediu, dar de altă substanţă, se suprapune peste termenii ecuaţiei stabilite de Bogatyrev. E vorba de existenţa în conştiinţa aceluiaşi individ a două sisteme religioase care se exclud. (Alteori, cele două sisteme se încheagă într-unul singur, denumit *sincretism magico-creştin*, termen datorat lui Mihail Arnaudov.) De pildă, ţăranul săvîrşeşte, în mod deliberat, acte şi rituri în contradicţie cu normele creştine. Faptul că el recurge la ajutorul unor rituri anticreştine stă în raport direct cu rezultatele favorabile aşteptate şi în raport invers cu forţa elementelor conştient păgîne din cuprinsul actului săvîrşit. Cu alte cuvinte, ţăranul face apel la astfel de acte numai în cazuri de mare primejdie : cînd e ameninţat cu moartea, el sau cei din apropierea lui.

Coexistenţa celor două sisteme contradictorii în conştiinţa aceleiaşi persoane se explică — de fapt — prin aceea că insul care săvîrşeşte acte păgîne speră în mîntuirea păcatelor prin *rugăciune*. Posibilitatea mîntuirii păcatelor — portiţă deschisă de însăşi ideologia şi practica bisericii — permite oricui să încalce cu riscuri minime rînduiala creştină.

Fenomene asemănătoare se întîlnesc şi în domeniul etic : ţăranul, care de obicei condamnă furtul, potrivit unei tradiţii mai vechi, participă totuşi cu evlavie, în anumite zile şi momente, la ceremonialul furtului.

★

Pornind pe canavaua acestor distincţii şi încercînd o analiză a *portului* local în coordonatele concepţiei etnografiei funcţionale, Bogatyrev acordă acestui fenomen vestimentar două valori : de *lucru* şi de *semn* [7].

Distincţia între aceste două noţiuni este, evident, necesară. Mai întîi, lucrurile din jurul nostru se împart, firesc, sub raportul valorii, în două categorii : unele ca, de pildă, obiectele cu folosire curentă, n-au nici o semnificaţie în afara existenţei lor. Piatra sau ciocanul nu indică nimic altceva decît existenţa lor proprie. Dacă însă văruim piatra şi-o punem pe hotar, ea capătă, în acest caz, o semnificaţie suplimentară celeia de „pură existenţă" : devine *semn* cu indicaţie precisă şi schimbătoare. În felul acesta, orice lucru poate deveni *semn* de îndată ce împrumută o sem-

[7] P. Bogatyrev, *Kroj jako znak, funkční a strukturální pojetí v národopisu*, „Slovo a Slovesnost", Praga, 1936, II, p. 43—47.

https://biblioteca-digitala.ro

nificaţie care depăşeşte limitele existenţei sale individuale de *lucru* sau de părticică oarecare a naturii.

Altă dată, obiectul poate fi, în acelaşi timp, şi *lucru* şi *semn*. Portul, de pildă, fiind încărcat cu mai multe funcţii, deţine totdeodată ambele valori (o astfel de legătură structurală dintre *lucru* şi *semn*, în unul şi acelaşi obiect, nu întîlnim, evident, numai la port). Dimpotrivă, cazurile cînd portul e numai *semn* sînt foarte rare.

Privit sub aspectul „folosinţei", portul poate fi grupat sub trei categorii: *portul zilnic*, *portul de sărbătoare* şi *portul ritual* [8]. Fiecare din aceste categorii e însoţită de o sumă de funcţii, unele comune tuturor. Astfel, avem: *funcţia practică*, *funcţia estetică* şi deseori legată de aceasta, *funcţia erotică*, *funcţia magică*, *funcţia de a indica vîrsta* sau *sexul subiectului*, *funcţia festivă*, *funcţia profesională*, *funcţia de clasă*, *funcţia regională*, *funcţia naţională*, *funcţia confesională*, *funcţia rituală* etc. Între diferitele funcţii ale portului se stabileşte, de fiecare dată, o ierarhizare, condiţionată de importanţa fiecărui moment. Se întîmplă ca, înlăuntrul acestei ierarhii, una sau chiar mai multe funcţii să aibă un rol dominant. Deseori funcţia dominantă poate exercita asupra funcţiilor subordonate o mare forţă de atracţie, cu tendinţa de a le subsuma şi mistui. O analiză a acestor funcţii ne descoperă că ele ţin de port, cînd ca *lucru*, cînd ca *semn*. Dintre toate, numai *funcţia practică* şi în parte şi cea *estetică* se raportează la port ca *lucru*.

Funcţia practică, cu un rol dominant în costumul de fiecare zi, joacă un rol mai mic în portul de sărbătoare şi aproape dispare în portul de ceremonie. La rîndul ei, *funcţia estetică* capătă un relief mai mare în costumul duminical şi în cel de ceremonii decît în portul de fiecare zi. *Funcţia magică* joacă un rol important în timpul vrăjilor sau în şedinţele de medicină populară. De pildă, basmaua primită pe cap de mireasă la nuntă condiţionează fecunditatea şi fericirea în căsnicie.

În cîteva împrejurări, portul indică situaţia socială a subiectului şi în acest caz e precumpănitor *semn*. Uniforma militară, de pildă, conţine amănunte care indică atît gradul subiectului în armată, cît şi dreptul de a purta acea uniformă (pentru negustorul de haine vechi preţuieşte totuşi mai mult tunica croită dintr-o stofă mai bună a soldatului cu dare de mînă decît mantaua galonată a ofiţerului, însă de calitate inferioară!). Tot aşa, culorile indică uneori naţionalitatea. Bogatyrev menţionează că germanii din Slovacia purtau, de pildă, haine de culori mai închise decît slovacii. Alteori, culoarea arată confesiunea (catolic, protestant etc.) sau vîrsta.

Tot din particularitatea costumului, considerat ca *semn*, mai decurg şi alte funcţii. În Slovacia, mama rămasă văduvă trebuie să poarte anumite detalii de îmbrăcăminte care s-o deosebească de celelalte femei. De asemenea, adolescentele care şi-au pierdut virginitatea sînt obligate să se distingă prin port de celelalte fete. În acelaşi sens, funcţia regională a portului tinde să-l diferenţieze de portul altor regiuni, fără să se ţină seamă de faptul că acesta din urmă poate fi mai practic sau chiar mai frumos. Adesea, portul ne permite, chiar contra voinţei subiectului, să ne dăm seama de gustul, de cultura şi poziţia socială a insului.

[8] P. Bogatyrev, *Funkcie kroja na moravskom Slovensku*, T. sv. Martin, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

Omul se îngrijeşte nu numai ca îmbrăcămintea să corespundă gustului său personal, ci să fie şi pe placul celor din jurul său. Ţăranul care s-a reîntors în sat după cîtva timp petrecut în viaţa orăşenească revine pe încetul la portul satului, spre a nu fi luat în rîs şi eliminat de comunitate.

În complexul acestor funcţii — care îmbracă portul ca o horbotă — se reflectă concepţiile etice, estetice, sociale, naţionale etc. ale celor care îl poartă. Se înţelege că portul e supus unor necontenite prefaceri. Dar transformările suferite nu aduc totuşi întotdeauna cu ele şi o schimbare a funcţiilor.

Structura funcţiilor este cea care constituie un *tot organic*. Un *sistem* în care dispariţia cazuală sau diminuarea intensităţii uneia din funcţii, ca şi apariţia unei noi funcţii, provoacă, în chip firesc, prefaceri în toată structura. Categoriile de modificări ce intervin variază. Ori slăbirea uneia din funcţii provoacă diminuarea forţei celorlalte, şi în acest caz costumul dispare încetul cu încetul, ori aceeaşi slăbire are drept consecinţă o intensificare a celorlalte funcţii, şi costumul, cu funcţiile schimbate, continuă să trăiască.

Cu aceeaşi armătură metodică Bogatyrev trece la studiul cîntecului popular din punct de vedere funcţional [9].

Ca şi alte categorii folclorice, cîntecul popular e însoţit de o seamă de funcţii, care diferă şi se grupează după natura cîntecului: *popular*, *orăşenesc* (*urban*), *de iarmaroc* etc. Situînd aceste spete folclorice pe planuri diferite, vom înţelege cu uşurinţă că anumite distincţii, „de trecere", se impun între ele în mod firesc. Între cîntecele populare (rurale) şi poezia cultă se interpun cîntecele de oraş şi cele de bîlci. Cîntecul de oraş e mai aproape de cel rural, de care e legat prin cîteva caractere comune: anonimat, compoziţie liberă etc. De aceea, e şi greu de trasat o linie despărţitoare între ele. Cu toate acestea, poezia populară urbană nu este nici folclor, nici poezie cultă. Analiza distinctivă poate fi continuată. Mukařovský observa astfel că, într-un mediu folcloric nealterat, cîntecul popular nu are în mod necesar o legătură directă cu starea sufletească a cîntăreţului. El funcţionează ca un simplu *semn* al unei situaţii anumite, fără să ţină seamă de coloratura simţămintelor din cuprins [10]. Dimpotrivă, cîntecul de oraş stîrneşte emoţii foarte subiective. El are un repertoriu foarte instabil şi îşi însuşeşte, deseori, mijloacele formale ale poeziei culte, în măsura în care acestea sînt în stare să stîrnească emoţiile unei sentimentalităţi de o anume simplicitate, nediferenţiată.

Deşi prezintă multe asemănări între ele, poezia populară rurală şi cea urbană se deosebesc totuşi şi prin *diferenţierea funcţiilor*. În folclor, cîntecul circulă ca un *semn* impersonal, „colectivizat" la extrem, cel orăşenesc ca o expresie relativă a individului. De cele mai multe ori, în cîntecele orăşeneşti funcţia estetică nu are un caracter dominant, cum se întîmplă în cîntecele populare. Acestea din urmă, pe lîngă funcţia estetică mai îndeplinesc eventual şi pe aceea de *relatare* (de legende istorice etc.). Un astfel de rol au jucat în trecut „les chansons de geste", bîlinele şi cîntecele istorice ruse, ca şi cele sîrbo-croate.

---

[9] P. Bogatyrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel* (în *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 1936, VI, p. 222—234).

[10] J. Mukařovský, *Vítězslav Hálek*, în „Slovo a Slovesnost", 1935, I, 2, p. 79 ff.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecele de iarmaroc, foarte răspîndite în Europa, prezintă un interes deosebit pentru cercetările etnografiei funcţionale. Mai întîi, ele erau răspîndite cu mare uşurinţă de cîntăreţii ambulanţi, care vindeau ascultătorilor textele respective. Aceştia au îndeplinit o funcţie importantă în vremea lor. Graţie lor, publicul rural era pus în curent cu cele mai de seamă evenimente : moarte, sinucideri, accidente, inundaţii, zăpadă mare, incendii etc. Detaliile informatorilor mergeau pînă acolo încît precizau anul, luna, ziua şi locul unde se desfăşurau evenimentele.

În ceea ce o priveşte, *funcţia magică* ocupa altădată un loc de seamă printre celelalte funcţii ale cîntecului popular. Bogatyrev susţine că în cîntecele magice — ca şi în actele magice — putem deosebi manifestările *motivate* de cele *nemotivate*. Cînd individul cîntă un cîntec magic *motivat*, el are conştiinţa actului magic, are sentimentul că îndeplineşte *ceea ce spune textul*. Astăzi, însă, cîntecul magic îndeplineşte o funcţie rituală *nemotivată*, şi de obicei joacă un rol mai important decît *actul magic nemotivat*. *Cîntecele nemotivate* stau strîns legate de actul ritual, şi absenţa lor, ca şi — eventual — a altor părţi din ceremonial, răpeşte forţa magică necesară a ritului. Cîntecele magice şi riturile nu ţintesc totdeauna rezultate palpabile. Uneori ele se îndeplinesc ca *semn* sau ca parte convenientă dintr-o ceremonie oarecare. Astfel de cîntece îşi găsesc locul potrivit la sărbătorile patronale şi familiare sau la alte sărbători calendaristice. În fine, Bogatyrev subliniază că unele cîntece rituale n-au avut la origine această funcţie — bunăoară, de provenienţă lirică —, ci ele s-au ataşat cu vremea, într-un caz dat, ceremoniilor nupţiale.

Din punctul de vedere al categoriilor sociale, se înţelege, repertoriul muncitorilor agricoli se deosebeşte de cel al ţăranilor propriu-zişi. Acelaşi lucru se poate spune şi despre cîntecele ţăranilor înstăriţi, care au tendinţa de a se detaşa de comunitatea socială a satului, pentru a se apropia de altă sferă socială. Se întîmplă chiar ca bărbatul, înstărit fiind, să se îndepărteze prin repertoriul său de cîntece şi prin port de categoria lui socială, în timp ce femeia va rămîne credincioasă tradiţiei. După cum, dimpotrivă, este posibil ca ţărani înstăriţi, trăind în permanenţă în satul lor de origine, să rămînă ataşaţi de comunitatea de baştină de care se simt mîndri, în vreme ce ţărani săraci, porniţi prin ţară după lucru, să uite cîntecele satului natal.

Culegătorii de cîntece populare au semnalat întotdeauna deosebirile dintre repertoriul bărbaţilor şi cel al femeilor. Bîlinele şi cîntecele istorice ruseşti, de pildă, sînt cîntate de bărbaţi. Repertoriul femeilor diferă sensibil. Deosebirea este şi mai tranşantă cînd e vorba de cîntecele rituale. Unele din acestea sînt cîntate *numai* de bărbaţi. Altele *numai* de femei. Tot în sfera cîntecelor magice, unele speţe sînt executate *numai* de femeile măritate, altele *numai* de fete tinere.

La bocete, distincţia e mult mai clară, potrivit gradului de înrudire cu mortul (mamă, fiică, soţie etc.). Există o serie de cîntece care, din generaţie în generaţie, au fost executate unele numai de tineri, altele numai de adulţi. Pe de altă parte, însă, cîntecul îmbătrîneşte o dată cu omul : execuţia stilistică a cîntecului diferă după generaţii. În plus, adulţii de astăzi cîntă cîntece pe care le cîntau în tinereţe, dar pe care tinerii de azi nu le mai cîntă.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşadar, metoda funcţională, aplicată la studiul cîntecelor populare, ajută la limpezirea a numeroase aspecte obscure din evoluţia cîntecului popular. De pildă, dacă vom analiza procesul acestei transformări din punct de vedere funcţional, se lămureşte şi problema difuzării romanţei în mediul rural.

Pentru studierea cîntecelor vechi — a căror examinare sociologică nu ne mai este accesibilă — e nevoie să strîngem cît mai mult material asupra funcţiei cîntecului modern, pe care îl avem nemijlocit la îndemînă. Concluziile le vom folosi analogic pentru interpretarea funcţională a cîntecelor de odinioară.

Nu trebuie să uităm însă că acelaşi fapt social, căpătînd o altă structură — chiar dacă forma îi rămîne aceeaşi —, îşi poate schimba totuşi în întregime funcţia. De îndată ce cîntecul îndeplineşte funcţia unei povestiri istorice, e de neapărată trebuinţă să ne dăm seama de cunoştinţele istorice ale cîntăreţului şi ale mediului din care face parte. În acelaşi timp, pentru a înţelege bine funcţia cîntecului popular dintr-un ţinut oarecare, se cuvine să studiem mişcarea regională a populaţiei şi atmosfera mediului, ţărănesc. În sfîrşit, ca să înţelegem funcţia cîntecului ca semn de clasă, trebuie să cunoaştem alcătuirea şi raportul dintre clasele sociale din satul sau ţinutul unde cîntecul a fost cules.

Cîntecul popular se transformă şi se adaptează modificărilor morale şi sociale ale colectivităţii. Funcţiile urmează şi ele acelaşi proces. Aşa, de pildă, funcţia — magică — dominantă a unui cîntec magic *motivat* va trece la funcţia cîntecului *nemotivat* şi, în cele din urmă, la funcţia de indiciu al solemnităţii ritului.

Funcţiile se modifică în măsura în care cîntecul trece dintr-un mediu social în altul. De aceea, cercetătorul care urmăreşte circulaţia cîntecelor de la clasele suprapuse la mediul rural şi invers trebuie să ţină seamă de acest lucru.

În multe privinţe, funcţiile cîntecului popular sînt asemănătoare şi uneori chiar identice cu funcţiile altor fapte sociale din viaţa satelor. O seamă dintre ele sînt analoge funcţiilor costumului popular: şi unele, şi altele sînt determinate regional, de vîrstă, de clasa socială, de confesiune etc.

Deosebirea dintre ele este însă esenţială: în timp ce costumul popular e *lucru* şi *semn*, cîntecul e numai *semn*.

*

În sfîrşit, în al treilea rînd, cercetările lui Bogatyrev au fost îndreptate asupra teatrului, în general, şi a teatrului popular în speţă, domeniu care oferă, de asemenea, un bogat material cercetărilor folclorice.

Cîteva din elementele întîlnite pînă acum participă la viaţa complexă a teatrului cu aceeaşi variaţie de semne şi funcţii. De pildă, costumul teatral şi elementele decorative se pot institui în *semne*: un costum de teatru, reproducînd vestimentaţia unui american bogat, indică atît naţionalitatea, cît şi situaţia materială a personajului. Însă teatrul foloseşte numai o parte din *semnele* posibile de care dispune situaţia dramatică. Cu alte cuvinte, nici costumul actorului, nici elementele decorative, nici alte semne teatrale — declamaţie, gesturi etc. — n-au totdeauna şi în mod

https://biblioteca-digitala.ro

necesar o funcţie reprezentativă [11]. Acestea sînt *semne* ale altor *semne*, instituite după modelul lucrurilor reale. Pentru spectator, obiectul real de pe scenă nu este altceva decît semnul altui semn. Inelele cu briliante care strălucesc în degetele unui personaj-milionar sînt pentru el semnul bogăţiei şi nu-l interesează dacă pietrele sînt veritabile sau false. Un vin scump poate fi pe scenă tot aşa de „real" ca şi o limonadă, prezentată drept vin.

O caracteristică a teatrului e că, în ierarhia funcţiilor, funcţia estetică se află deseori pe plan secundar, iar în rolul dominantei apar funcţii extra-estetice. Ansamblul funcţiilor teatrale se schimbă şi se deplasează după cum sporeşte sau se micşorează numărul elementelor din componenţa teatrului. Lucrul acesta se petrece chiar şi în cazul cînd forma rămîne neschimbată. De obicei, în dramă domină funcţiile extraestetice : sociale, etice, politice etc.

În teatrul popular există jocuri magice cu principiu metamorfic : prefacerea într-o altă persoană sau chiar într-un lucru, dialog, mimica glasului, a jocului, mască etc. În astfel de jocuri domină *funcţia magică* şi uneori apare şi *funcţia estetică*. Pe de altă parte, reprezentaţiile de teatru popular cu subiect biblic sînt caracterizate, în acelaşi timp, de o *funcţie estetică* şi de una *religioasă*. În unele cazuri, însă, anumite reprezentaţii dramatice şi obiceiuri populare au, pe lîngă *funcţia religioasă*, şi una de *ceremonial*. Alteori, cu prilejul executării unor scene dramatice la nuntă, de exemplu, activă rămîne numai *funcţia de ceremonial* : deşi cea mai mare parte din săteni nu mai cred în „efectul magic" al acestor scene, ele sînt reproduse *numai* fiindcă fac parte din regulile ceremonialului de nuntă.

Există scenarii şi spectacole populare care se deosebesc net între ele după vîrstă şi după sexul actorilor : unele sînt jucate de copii, altele de tineret, altele de adulţi. Cu trecerea acestor jocuri, ca şi a altor obiceiuri, de la adulţi la copii se schimbă adesea atît forma cît şi funcţia lor. În ceea ce priveşte funcţia satirică a teatrului popular, ea se identifică deseori cu cea socială, deşi nu capătă totdeauna această culoare. Ca să înţelegem bine aluziile şi împunsăturile actorilor, trebuie că cunoaştem, firesţe, viaţa locală a comunităţii în care se petrece acţiunea [12].

O deosebită însemnătate acordă Bogatyrev *funcţiei sociale* în manifestările dramatice populare, mai ales că rareori vom întîlni o astfel de funcţie puternic exprimată în cuprinsul operei însăşi. După părerea lui Bogatyrev, cea mai mare parte a dramelor populare sînt asociale. Textul cuprinde note de satiră socială, pe care actorul le poate intensifica sau slăbi prin gesturi, mimică etc. De altfel, coloratura socială a unei reprezentaţii populare depinde în mare parte — subliniază Bogatyrev — de componenţa publicului. Dacă spectatorii sînt în majoritate sărmani, atunci actorul, ajutat de ei, îşi poate permite şarje şi ironii la adresa celor bogaţi. Dacă însă aluziile sînt îndreptate împotriva locuitorilor altui ţinut — pentru felul cum vorbesc sau cum se poartă —, în acest caz satira teatrală îndeplineşte o funcţie naţională sau regională.

O altă caracteristică a teatrului popular e şi apropierea, intimitatea spaţială dintre ascultători şi scenă. În timpul reprezentării se pot realiza

[11] P. Bogatyrev, *Znaky divadelní*, în „Slovo a Slovesnost", Praga, 1938, IV p. 138–149

[12] P. Bogatyrev, *Lidové divadlo české a slovenské*, Praga, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro

o seamă de „punţi de legătură" între scenă şi public. Iniţiativa se află totdeauna, evident, de partea actorilor. Există piese în care publicul participă activ, fiind în acelaşi timp spectator şi actor. Reacţia publicului în teatrul popular e cu totul alta decît a publicului „cult" la un atare spectacol. În cazul monoloagelor, de pildă, în timp ce publicul teatrului cult se plictiseşte, dincolo reacţia poate fi atît de viguroasă încît întreaga reprezentaţie să fie întreruptă. De asemenea, în teatrul popular actorul creează împreună cu publicul. Aici actorul conduce publicul, dar şi acesta conduce actorii şi le dirijează jocul. Dacă fiecare actor e strîns legat de jocul partenerilor săi, sînt şi cazuri cînd colaborarea spectatorilor este exlusă : în jocurile de copii, de pildă.

Împinse cercetările mai departe, s-ar putea face o apropiere între teatrul antic şi teatrul popular. În ambele cazuri, actorul întruneşte într-un singur rol elemente comice şi tragice. Alternanţa celor două registre, tragic şi comic, au darul de a creea o „dispoziţie teatrală" în sînul spectatorilor.

În teatrul antic, în *comedia dell' arte*, ce şi în teatrul popular, actorul se bucură de o mare libertate în alegerea procedeelor teatrale. O astfel de libertate întrerupe deseori — observă cu fineţe Bogatyrev — structura unitară a rolului.

Cercetarea teatrului popular, din punct de vedere funcţional, deschide noi orizonturi nu numai în ceea ce priveşte influenţa lui asupra altor categorii folclorice, ca şi asupra vieţii spirituale din mediul rural, ci şi pentru limpezirea unor probleme de teatru antic şi modern, faţă de care teatrul popular stă într-un raport de instructivă opoziţie, dar şi de apropiere.

E, firesţe, meritul prof. P. Bogatyrev de a fi cercetat cu căldură în spiritul noilor metode cîteva probleme entografice cardinale ale unui spaţiu limitat, ceh şi slovac, dar a căror rezolvare tinde către valabilităţi universale.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

„MOCĂNAȘII", DATINĂ-SPECTACOL, ÎN MOLDOVA

VASILE ADĂSCĂLIȚEI și LUCIA CIREȘ

Cu peste două decenii în urmă, literatura noastră folcloristică a înregistrat pentru prima oară însemnări referitoare la practica *Mocănașilor*. În „Anuarul Arhivei de folclor" [1], Tatiana Gălușcă publica materialul: *Mocanii, un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, indicînd faptul că în provincia respectivă a putut întîlni o manifestare teatrală populară nesemnalată încă și străduindu-se să o prezinte cît mai pe larg, ca pe un spectacol străvechi, solid întemeiat dramatic, cu numeroase personaje ce înscenează un episod pastoral frecvent: ciobanii îngrijindu-și turma și apărînd-o de fiare. Cîntecul tradițional al păstorului care și-a pierdut turma era arătat ca stînd la baza imaginării spectacolului. Prompt și categoric, arătînd că din însărcinarea lui D. Caracostea, Gheorghe Vrabie relua cercetarea la puțin timp după aceea și conchidea că autoarea ar fi mistificat datele reale, dînd „un fals de pură natură romantică" [2]. În fond, Gheorghe Vrabie contesta doar faptul că ar exista un joc dramatic al mocănașilor bine închegat. Mergînd în teren pe urmele Tatianei Gălușcă, el confirma doar parțial și fragmentar datele publicate de aceasta și invoca în fapt vicii de metodă și concepție.

De metodă, în măsura în care datele fuseseră extrase prin chestionare dirijate spre o afirmație scontată, și de concepție, cîtă vreme prin joc dramatic se înțelegea (se pare) altceva decît trebuia. Căci (și aici — după părerea noastră — este punctul vulnerabil la amîndoi autorii citați) „jocul dramatic" este înțeles de fiecare altfel și de fiecare, pe baze eronate, ignorîndu-se legitatea evoluției teatrului popular. Astfel, Tatiana Gălușcă ține descrierea unui teatru propriu-zis, numindu-l joc dramatic, în timp ce Gheorghe Vrabie definește jocul dramatic prin trăsăturile teatrului propriu-zis.

---

[1] Tatiana Gălușcă, *Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folklor", VII (1945), p. 12—34.

[2] Gheorghe Vrabie, *Există Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea?*, în „Cercetări folklorice", I (1947), p. 130—138.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 323—333, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Aflîndu-ne în posesia a 43 materiale folclorice [3], variante ale *Mocănaşilor*, cu o titulatură relativ unitară : *Cîntecul mocănaşilor*, *Banda mo-*

3 Toate aceste materiale se găsesc în arhiva întemeiată la Iaşi de Vasile Adăscăliţei. Dăm aici lista lor, indicînd numărul de inventar şi proveniența. Referirile la ele, în acest articol, vor fi făcute indicîndu-se numai numărul de ordine din această listă.

Din judeţul *Bacău* :

I. Ds. 177 — Fătăciuni — Fintinele. Culege studenta Lazăr Maria, în 1960. Nu indică informatorii.

II. Ds. 1475 — Fundoaia-Huruești. Culege Petriman Elena, studentă fără frecvență, De la Hliboceanu Ticuță, 16 ani — 1969.

III. Ds. 508 — Heltiu-Căiuți. Culege Pavel Vasile, director cămin cultural, în 1966. De la Enache Ion, 45 ani.

IV. Ds. 570 — Obîrșia-Izvoru-Berheciului. Culege Enache Rodica, studentă fără frecvență, în 1965. Nu indică informatorii.

V. Ds. 347 — Odobești. Culege eleva Chele Lucia, în 1966. Nu indică informatorii.

VI. Ds. 571 — Odobești. Culege eleva Birgu Victoria, în 1965. Nu indică informatorii.

VII. Ds. 666 — Viișoara — Tîrgu Trotuș. Culege Goagă Virginia, studentă fără frecvență, în 1967. De la : Grozavu Ion, 14 ani ; Grozavu Constantin, 14 ani ș.a.

VIII. Ds. 21 — Vîlcele. Culege studentul Regvald Richard, în 1962. De la Butucaru Gheorghe, 18 ani.

Din judeţul *Galaţi* :

IX. Ds. 661 — Costache Negri. Culege Nicolaie Vasilica, studentă fără frecvență, în 1967. De la Samoilă Alecu.

X. Ds. 362 — Cudalbi. Culege Purdelea Maria, studentă fără frecvență, în 1964. Nu indică informatorii.

XI. Ds. 538 — Cudalbi. Culege Mihalache Ecaterina, studentă fără frecvență, în 1966. Nu indică informatorii.

XII. Ds. 553—Cudalbi. Culege Palade Constanța, studentă fără frecvență, în 1966. Nu indică informatorii.

XIII. Ds. 659 — Cudalbi. Culege Miron Petrina, studentă fără frecvență. Nu indică informatorii.

XIV. Ds. 574 — Rogojeni. Culege Banaga Dumitru, student fără frecvență. De la Nicula Nicolaie, 21 ani.

XV. Ds. 548 — Rogojeni. Culege Niculiță Elena, studentă fără frecvență, în 1966. De la Nicula Nicolaie, 20 ani.

XVI. Ds. 143 — Urlești. Culege Antohi Leonid, student fără frecvență, în 1958. De la Rotaru Tanase, 75 ani.

Din judeţul *Iaşi* :

XVII. Ds. 766 — Grajduri. Culege Tanasă Elena, directoare cămin cultural, în 1967. De la Turcu Anton, 24 ani.

XVIII. Ds. 1321 — Grajduri. Culeg studenții : Atanasiu Dumitru și Atanasiu Angela, în 1969. De la Roman Constantin, 14 ani ; Ilie Corneliu, 14 ani ; Aștefaniei Corneliu, 14 ani ș.a. (imprimare magnetofon).

XIX. Ds. 1382 Popricani. Culege directorul căminului cultural, în 1968. De la Răus Valeriu, Ioniță Costică ș.a.

Din judeţul *Neamţ* :

XX. Ds. 1117 — Hociungi-Moldoveni. Culege Fotea Mircea, asistent, în 1968. De la Ciocan Gheorghe, 16 ani (imprimare magnetofon).

XXI. Ds. 1117 — Hociungi-Moldoveni. Culege Fotea Mircea, asistent. De la Ciocan Constantin, 17 ani, în 1968 (imprimare magnetofon).

XXII. Ds. 174 — Izvoru-Muntelui. Culege Atomei Maria, studentă fără frecvență, în 1964. De la Coptură Ilie, 64 ani.

Din judeţul *Suceava* :

XXIII. Ds. 529 — Dolhasca. Culege Bîrleanu Brîndușa, elevă. De la Balan Valeriu, 16 ani — 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

cănaşului, *Mocănaşul*, *Mocănaşii*, *Ciobănaşul*, *Ciobănaşii*, *Ciobăneii*, toate de proveniență moldovenească, din 29 localități semănate pe teritoriul județelor Galați, Vaslui, Iași, Bacău, Neamț și Suceava[4], ca și a unor semnalări pe care nici nu le mai menționăm, socotim oportună reluarea chestiunii.

Se înțelege că datele noastre, deși provin din alte zone decît cea în legătură cu care s-a mai discutat, urmăresc de fapt același fenomen folcloric, păstrat și dezvoltat — desigur — în condiții întrucîtva particulare. În Moldova, incontestabil, datorită locului pe care teatrul folcloric a ajuns să-l ocupe în cadrul manifestărilor populare, *Mocănaşii* constituie o practică atașată datinilor de Anul Nou, cu caracter dramatic. Spre deosebire de Dobrogea, prezența sa nu a mai fost semnalată în nici

---

XXIV. Ds. 529 — Dolhasca. Culege Roșca Petru, elev, în 1967. De la Crăciun Mihai, 26 ani.

XXV. Ds. 533—Săndeni—Dolhasca. Culege Drăgoi Mărioara, elevă, în 1967. De la Ursu Neculai, 17 ani.

XXVI. Ds. 494 — Valea Poenii — Dolhasca. Culege Tanasache Mihai, profesor, în 1967. Nu indică informatorii.

XXVII. Ds. 530 — Valea Poenii — Dolhasca. Culege Amariei Elena, elevă, în 1967. De la Amariei Aurel, 20 ani.

Din județul *Vaslui*:

XXVIII. Ds. 627 — Chilieni-Coroești. Culege Vieru Ecaterina, studentă fără frecvență, în 1967. De la Gabără Dumitru, 16 ani.

XXIX. Ds. 306 — Ciocani. Culege Olaru Veronica, studentă fără frecvență, în 1965. De la Olaru Paraschiva, 86 ani.

XXX. Ds. 306 — Ciocani. Culege Olaru Veronica, studentă fără frecvență, în 1965. De la Prisecaru Gheorghe.

XXXI. Ds. 778 — Ciocani. Culege Tanasă Elena, directoare cămin cultural, în 1967. Nu indică informatorii.

XXXII. Ds. 1463 — Coroești. Culege Savin Paraschiva, studentă fără frecvență, în 1969. Nu indică informatorii.

XXXIII. Ds. 160 — Doagele-Dragomirești. Culege Ghica Romică, student fără frecvență, în 1964. De la Lișiță Constantin, 40 ani.

XXXIV. Ds. 524 — Gara Banca. Culege Durlai C. Vasile, student fără frecvență, în 1967. De la Guzgan Gheorghe, 15 ani; Botezatu Radu, 15 ani ș.a.

XXXV. Ds. 729 — Halta Dodești. Culege Frunză Maria, învățătoare, în 1967. De la Frunză Ioan, 17 ani; Petcu Eugen, 17 ani ș.a.

XXXVI. Ds. 250 — Iveşti. Culege Botez Mircea, student fără frecvență, în 1962. De la Mănăilă Marghioala, 15 ani.

XXXVII. Ds. 250 — Iveşti. Botez Mircea, student fără frecvență, în 1962. Nu indică informatorii.

XXXVIII. Ds. 250 — Iveşti. Botez Mircea, student fără frecvență, în 1962. Nu indică informatorii.

XXXIX. Ds. 922 — Perieni. Adăscăliței Vasile și studenții: Popa Ioan, Ilie Luana, Angelescu Elena, în 1967. De la Buzamăt Ioan, 13 ani; Chiper Nicolaie, 14 ani ș.a. (imprimare magnetofon).

XL. Ds. 63 — Rînzești. Culege Baștea Mitrița, studentă fără frecvență, în 1967. De la Istrate Hristu, 45 ani.

XLI. Ds. 700 — Rînzești. Culege Dăringă Victoria, elevă, în 1958. De la Baștea Constantin, Baștea Laurențiu ș.a.

XLII. Ds. 97 — Viișoara. Culege Mitrea Maria, elevă, în 1958. De la Jacotă Gheorghe.

XLIII. Ds. 933 — Vutcani. Culeg studenții: Manea Nicolaie, Guranda Cornelia, Nitu Ioan, în 1968. De la: Stoica Dumitru, 16 ani; Florea Octavian, 15 ani ș.a. (Imprimare magnetofon).

[4] A se observa pentru aceasta harta alăturată.

https://biblioteca-digitala.ro

o altă zi a anului. Explicaţia acestei însuşiri principale pare să fie legată de însăşi apariţia acestei manifestări aici. *Mocănaşii* — termenul însuşi fiind împrumutat din lexicul curent transilvănean, deoarece în Moldova se foloseşte sinonimul de *ciobanii* — sînt semnalaţi mai ales acolo unde, de veacuri, păstorii ardeleni îşi aduceau turmele iarna, ferindu-le de asprimea gerului de munte şi asigurîndu-le belşug de hrană, la cîmpie şi la baltă, ţintind totodată şi apropierea de punctele de desfacere a produselor atît de solicitate de piaţa turcească. Depărtaţi de colectivitatea sătească şi de căldura acesteia, părăsită vremelnic, tinerii — în special — se pare că, de sărbători, reacţionau firesc, infiltrîndu-se în viaţa socială a localităţilor aproape de care îşi înfiinţau adăposturile. E posibil ca aceasta s-o fi făcut mai ales simbriaşii, ipoteză deja inclusă la comentariile ce însoţesc textele de *Mocănaşi* din judeţul Bacău, publicate în 1968 [5] şi susţinută de unele fragmente din diferitele variante de care dispunem. Căci la Vutcani, judeţul Vaslui [6], într-un material a cărui formă este devenită din mai vechiul şi localnicul obicei teatral *Anul Nou şi Anul Vechi*, aprecierile făcute de „moşneag" (unul din personajele teatrului) la adresa mocănaşilor subliniază tocmai sărăcia lor, în cuvinte care vor să coloreze mai bine totul, cu elemente lexicale ardeleneşti : „...Calicule !/ Îţi bate vîntul în traistă / Şi-ţi roade gîtul aţa/ În fiecare sîmbătă dimineaţa,/ Cînd îi rost de căpătat/ Alimente de prin sat ;/ Chită şi palancă/ [n.n. — în loc de *palincă*] De la Toader Blangă". Sau, la Fătăciuni, comuna Fîntînele, judeţul Bacău, începutul colindei mocănaşilor spune : „Bună seara, coconaşi ; / Bună seara, boieraşi !/ Au venit doi mocănaşi,/ Au venit doi ţînţăraşi,/ Dar nu v-au adus o felie de caş/Căci au înţărcat oiţele/ Şi căpriţele" [7].

Totodată, termenul *ţînţăraşi* sugerează şi faptul că — pendulînd de la an la an între Transilvania şi Moldova şi între Transilvania şi Dobrogea, păstorii de dincolo de munţi, şi dintre ei cei cu mai puţină stare şi mai tineri — reluau această practică acolo unde se aflau. În mod obişnuit erau numiţi *ţînţăraşi* oierii macedoneni din Dobrogea, dintre care mulţi se angajau slugi la proprietarii turmelor din Transilvania. De altfel, cercetătorii — şi dintre ei ne oprim la Ştefan Meteş [8], care se foloseşte de documente ce confirmă alternanţa direcţiei acestor deplasări, aceleaşi turme şi aceiaşi păstori petrecîndu-şi iarna, pe rînd, cînd în Moldova, cînd în Dobrogea — demonstrează acest lucru. (Unele informaţii de care dispunem, dar pe care nu le-am verificat, sugerează că faptul folcloric ce ne preocupă ar exista — sporadic — şi în Muntenia, în cîmpia Dunării, unde — de asemenea — păstorii transilvăneni iernau uneori.)

Spre deosebire de Dobrogea, unde *Mocănaşii* urmau a fi un spectacol destinat mai mult propriei colectivităţi, deoarece acolo satele erau adesea formate în întregime din mocani transilvăneni, în Moldova spectacolul era pregătit pentru eventuale gazde primitoare, originea integral

---

[5] Vasile Adăscăliţei, *Teatru folcloric din judeţele Bacău şi Neamţ*, Bacău, 1968, p. 51—56. Faptul că în această culegere au fost publicate trei variante de *Mocănaşi* (una tip colindă şi două tip teatru propriu-zis), iar în volumul : V. Adăscăliţei şi I. H. Ciubotaru, *Teatru folcloric din judeţul Iaşi*, Iaşi, 1969, p. 103—105, încă o variantă, ne determină să nu mai anexăm la acest studiu şi materiale ilustrative — texte literare.

[6] Materialul XLIII din listă.

[7] Materialul I.

[8] Ştefan Meteş, *Păstori ardeleni în Principatele române*, Arad, 1925, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro

transilvăneană a unor localităţi fiind rareori semnalată (şi, în orice caz, în secole mai îndepărtate).

Ipoteza originii transilvănene a iniţiatorilor datinei-spectacol, de care ne ocupăm, mai este susţinută şi de alte fragmente din diferitele texte de *Mocănaşi* pe care le deţinem. Astfel, la Gara Banca, judeţul Vaslui [9], unul dintre mocănaşi are numele de Ardelean, iar una din replicile interpretate colectiv menţionează : „Noi sîntem trei ciobănaşi/ Din podişul Transilvaniei", ca — de altfel — şi în textul de la Grajduri, judeţul Iaşi [10]. De asemenea, nu sînt puţine nici situaţiile cînd apar referiri evidente la unitatea transilvănenilor cu moldovenii, în felul următoarei : „Şi să trecem noi Carpaţii, /Să dăm mîna cu toţi fraţii./ Şi scăpîndu-i de duşmani, /Noi vă zicem la mulţi ani !" [11], sau cînd în texte apar pasaje care afirmă în alt fel sentimentul unităţii naţionale : „De-aş trăi, vreau să trăiesc/ Pe pămîntul românesc ;/ De-aş muri vreau să mă-ngroape/ În pămîntul românesc" [12]. La toate acestea am mai adăugat şi faptul că sînt numeroase cîntecele de înstrăinare ce-şi fac loc în diferitele texte ale *Mocănaşilor*, indiferent de originea lor (cele mai vechi, în tradiţia folclorică ; cele mai noi, în literatura livrescă).

La început, mocănaşii treceau prin sat aducînd localnicilor bunele lor urări, colindînd. Lucrul acesta este cu atît mai firesc cu cît colinda păstorească — frecventă în Transilvania — lipsea în Moldova, iar prezentarea acesteia asigura din capul locului o pronunţată originalitate. Diferitele variante îi arată în număr de 2[13], de 3[14], de 4[15], de 5[16] şi chiar mai mulţi [17]. Cu vremea, motivarea acestei colinde s-a cristalizat în texte tot mai bine consolidate (literar şi melodic), iar manifestarea s-a înscris nu numai funcţional, ci şi structural, printre celelalte locale, dimpreună cu care se petrecea.

Cum începuturile acestei practici par a avea aproximativ un veac şi jumătate, este de presupus că *Mocănaşii* au apărut într-o perioadă cînd repertoriul datinilor folclorice moldoveneşti de Anul Nou era suficient de bogat şi dezvoltat, mai ales în ce priveşte alaiurile de măşti animaliere şi reprezentări umane. În genere, oamenii locului au privit cu atenţie şi interes pe cei veniţi de departe, i-au imitat adesea şi le-au păstrat amintirea, lucru susţinut de jocuri dramatice ca : *Arnăuţii*, *Harapii*, iar alteori numai de măşti absorbite în cele mai diverse alaiuri : turcul, cazacul, evreul etc. (De altfel sînt variante ale *Mocănaşilor* în care aceştia sînt asociaţi fără reţinere cu măşti şi reprezentări ale străinilor, lucru ce ne arată că ei au fost consideraţi printre „venetici".) De aceea, într-un timp relativ scurt, s-au putut face sau da drept mocănaşi şi unii dintre localnici.

Asimilarea noii practici de către localnici a ajuns să-i modifice structura, transformînd-o treptat dintr-o colindă într-un joc-spectacol, în care

---

[9] Materialul XXXIV.
[10] Materialul XVIII.
[11] Materialul XXIV.
[12] Materialul XL.
[13] Materialele I, XXX şi XXXI.
[14] Materialul XXXV.
[15] Materialele XIX, XXIX şi XLII.
[16] Materialele XV, XVI şi XXXV.
[17] Materialul XVI.

https://biblioteca-digitala.ro

(cu timpul) elementele tradiţionale teatrale au căpătat pondere sporită. Însăşi funcţia socială s-a modificat; de la aceea imprimată de întemeietori (de felicitare, de colindă) la aceea resimţită de localnici, potrivit concepţiei şi nivelului înţelegerii lor, de spectacol teatral. Astfel, *Mocănaşii* ajung dintr-un colind un spectacol de teatru, lucru probat evident de unele materiale. Căci, ca urmare a acestor modificări, posibile în special în zonele care au împrumutat obiceiul tot de la localnici, (Neamţ,Suceava) s-a ajuns la variate piese de teatru, unde mocănaşii nu mai sînt decît nişte personaje printre altele.

O mai amănunţită prezentare a celor cîteva tipuri principale de variante : *colindă*, *joc*, *teatru*, poate preciza mai bine acest proces.

Tipul de *Mocănaşi-colindă* nu cunoaşte încă dialogul între personaje nici măcar dialogul de arte; căci nu sînt inşi care să cînte şi inşi care să joace. Grupul mocănaşilor cîntă la unison versuri ocazionale. Textele, cu vremea, s-au schimbat simţitor. Cînd copiii de vîrstă şcolară au preluat obiceiul, l-au îmbogăţit cu materiale luate din manuale, cu fragmente din opera unor creatori de mare popularitate (în special din Alecsandri şi chiar din unii poeţi mai mici : Creţeanu). Pentru o mai deplină edificare vom cita pasaje de acest fel. La Rînzeşti, judeţul Vaslui [18], mocănaşii cîntă : „Rătăcesc pe căi străine,/De cămin îndepărtat./ Petrec viaţa în suspine,/ Pîrîu de lacrimi vărsat./ Fie pîinea cît de bună, / Rău e în ţară străină; / Fie pîinea cît de rea, / Tot mai bună-i în ţara mea!", versuri care amintesc de Creţeanu. La Fătăciuni, comuna Fîntînele, judeţul Bacău[19] întîlnim : „Şoimuleţ duios la grai,/Fiecare cu-al său trai./ Tu ai aripi zburătoare / Ca să te înalţi spre soare...", mult apropiate de varianta din poeziile populare publicate de Alecsandri.

Personajele pot fi atît băieţi cît şi fete — în număr par — (posibilitate atestată şi pentru Dobrogea), după noi certă dovadă a izvodirii practicii de către un grup de populaţie care îşi putea permite să ignore tradiţiile după care numai bărbaţii joacă teatru şi — totodată — dovadă a faptului că iniţial *Mocănaşilor* li s-a acordat funcţia de colindă (ocazie la care pot participa inşi de amîndouă sexele). Ei îmbracă haine naţionale de sărbătoare, tinereşti (în nici un caz cojoace sau glugi, cum poartă ciobanul din alaiurile caprei, cerbului şi altor jocuri străvechi ale localnicilor). De unde încă o dată sugestia că — iniţial — ei înşişi înţelegeau că fac o vizită, fapt pentru care le era străină intenţia de a se deghiza cîtuşi de puţin. În mînă poartă beţe înflorate cu hîrtie creponată, asemănătoare buzduganelor duse de personajul *Anul Nou* sau de interpreţii altor personaje luminoase din teatrul folcloric moldovenesc. Alteori (în variantele mai evoluate spre joc şi teatru) mocănaşii au ţignale, zurgălăi [20], săbii şi coifuri (ca harapii) [21]; chiar cămăşi de hîrtie gofrată roşie [22].

Colinda lor e scurtă şi laică, probabil pentru că practica a intrat în uz prin Anul Nou şi nu prin Crăciun. Urările sînt însoţite de chiuituri sortite să imprime un caracter vioi întregii manifestări.

---

[18] Materialul XLI.
[19] Materialul I se află publicat, în întregime, în volumul amintit în prim loc, la nota 5.
[20] Materialul XXXV.
[21] Materialul XXXI.
[22] Materialul XIV.

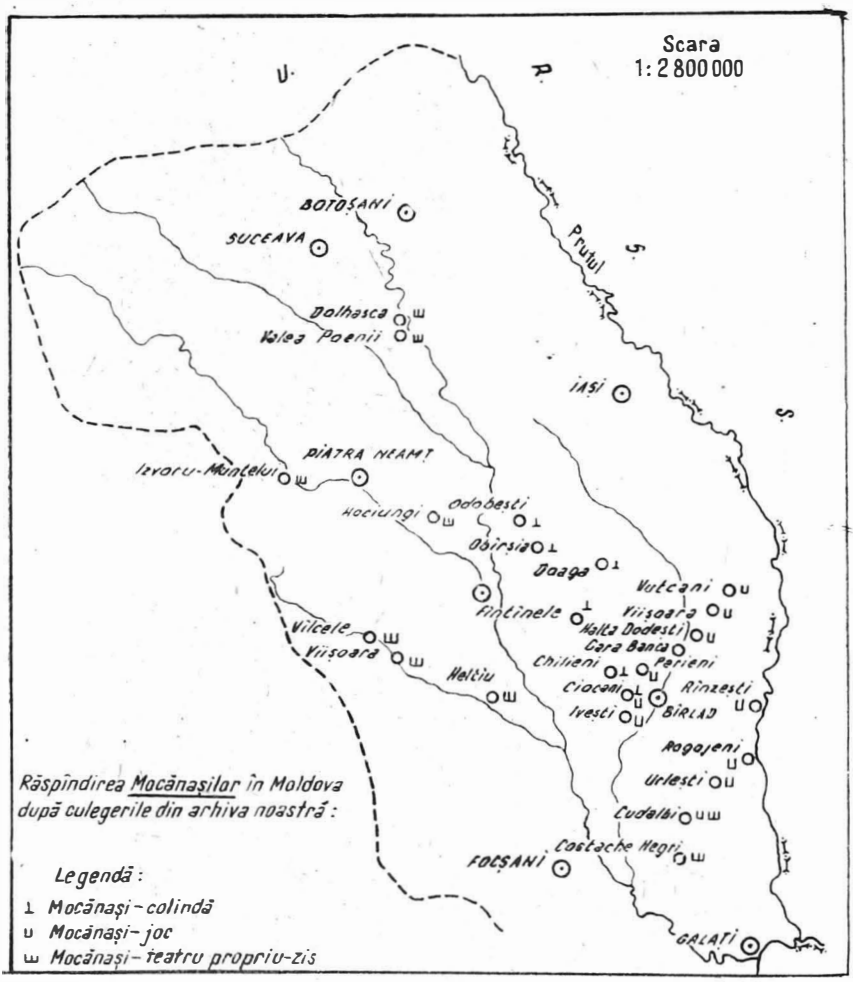
https://biblioteca-digitala.ro

— *Mocănașii* din Budə, comuna Răchitoasa, județul Bacău (1966).

— *Mocănașii* din Halta Dodești, județul Vaslui (1967).

https://biblioteca-digitala.ro

Pare a nu fi o întîmplare faptul că acest tip de *Mocănaşi* se mai păstrează încă în zonele folclorice mai arhaice (Zeletin şi Tutova), unde — în genere — teatrul popular a înregistrat o evoluţie mai lentă, chiar o lentă primenire a repertoriului. De altfel, zonele arătate par a fi şi cele care se înscriu totodată în aria generatoare a datinei-spectacol de care ne ocupăm.



Tipul de *Mocănaşi-joc* menţine unitatea structurală a grupului. Este preferată o sumă impară de personaje deoarece un mocănaş devine cîntăreţ din fluier. (Cu vremea el a putut fi înlocuit printr-un muzicant profesionist: acordeonist, viorist, flautist etc.) Instrumentistul apare ca elementul de bază în noua structurare a manifestării. Colinda cedează spectacolului coregrafic. (Acest gen de *Mocănaşi* a fost remarcat şi descris sumar atît de Tatiana Găluşcă cît şi de Gheorghe Vrabie.) Cel de-al doilea autor credea că în Dobrogea el poate fi găsit numai în satele cu populaţie venită din Moldova, începînd cu ultimele decenii ale secolului

https://biblioteca-digitala.ro

trecut. În Moldova însă, prin asimilare cu practicile locale mai vechi, în cazul *Mocănaşilor-joc*, participarea fetelor este eliminată. Se dezvoltă o suită de melodii de joc, sîrbe şi hore. Ele sînt însă locale şi nu ardeleneşti, cum ne-am aştepta, fapt ce s-a putut produce o dată cu asimilarea practicii, cu interpretarea ei de către localnici. Se spun strigături, de asemenea locale, cu referiri la viaţa pastorală.

Acest tip de *Mocănaşi* este cel mai vioi şi satisface prin mişcare şi atmosferă. Înclinăm să credem că apariţia lui datează încă din vremea cînd *Mocănaşii* nu deveniseră un joc preluat totalmente de săteni. Atunci, el va fi avut destule elemente coregrafice inedite, prezentînd din dansurile românilor transilvăneni, ceea ce a putut să sporească interesul publicului şi să determine suplimentar receptarea lui. (La vremea sa, o cale similară se pare că a urmat şi jocul dramatic al *Arnăuţilor*, cunoscut — de asemenea — în anumite porţiuni ale Moldovei.)

Tipul de *Mocănaşi-teatru* apare în două forme. Prima (cea mai răspîndită), evoluată direct din *Mocănaşii-colindă*, prin distribuirea replicilor cîntate, pe interpreţi sau pe grupuri mici de interpreţi, spectacolul dobîndind accentuat caracter de vodevil. (Aşa se face că, uneori, *Mocănaşii* apar ca o suită de cîntece [23], numărul lor ajungînd pînă la cinci [24].) De cele mai multe ori, în constituirea acestei forme au fost folosite pasaje din dialogul dintre *Anul Nou* şi *Anul Vechi*, de la teatrul cu acelaşi nume, iar alteori au fost preluate chiar personajele care le recită sau cîntă în textul de bază [25]. În alte cazuri [26] au fost împrumutate fragmente din dialogul de la jocul caprei, mocanii căutînd un doctor atunci cînd oile li s-au îmbolnăvit de gălbează. Şi mai frecvent au fost împrumutate replici şi personaje de la teatrul haiducesc [27].

Aproape totdeauna sînt prezente în încheiere formulele cu care iau sfîrşit celelalte piese de teatru popular. Textul de la Rogojeni, judeţul Galaţi [28], are următorul final: „Rămîneţi cu bine,/ Fiţi fericiţi,/ Ca şi pe la anu'/ Să ne mai primiţi! / Ani mulţi, ferice, de bucurie, / Să vă dea Domnul tot ce doriţi!", aşa cum cel de la Rînzeşti, judeţul Vaslui [29], se termină cu: „Să vă deie Domnul / Pace, sănătate, / Mîntuire sfîntă / Şi sporire-n toate! / Dar noi vă şi rugăm / Să nu vă supăraţi. / Iar de-am greşit ceva, / Fiţi buni şi iertaţi!/ La anul şi la mulţi ani"!

Cealaltă formă a *Mocănaşilor-teatru* este de fapt un veritabil alai care angajează personajele în dialog, alai ce nu poartă decît numele mocănaşilor (în porţiunea dintre Siret şi Carpaţi, pe valea Trotuşului, la vărsarea Moldovei în Siret şi în sudul judeţului Suceava), aceştia numărîndu-se printre alte reprezentări ca: împăratul, căpitanul, harapul, ţiganul, ţiganca, turcul, grecul, evreul, vînătorul, moşul, baba etc. [30]. Aprecierea

[23] Materialul XXXV.
[24] Materialul XL.
[25] Materialul IX ş.a.
[26] Materialul XL.
[27] Materialul XIII.
[28] Materialul XIV.
[29] Materialele: III, XX, XXIV, XXV, XXVI.
[30] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

că aceste forme sînt de dată recentă se poate susţine prin mai multe argumente : ele încheie o precisă serie evolutivă ; sînt posterioare teatrului haiducesc, apărut în perioada 1860—1870 [31], de la care au luat nenumărate elemente ; corespund caracteristicilor conferite conceptului de teatru în mediul folcloric, într-o etapă apropiată nouă.

Stabilind că aceasta este ordinea istorică a formelor datinei-spectacol *Mocănaşii*, implicit — ni se pare că — aflăm elemente care fac justificarea îndoielilor la care a fost pusă prezentarea Tatianei Găluşcă. Căci autoarea respectivă nu a putut demonstra o supoziţie pe care o formulase ca pe un adevăr categoric, că cea mai veche formă a *Mocănaşilor* ar fi fost aceea de teatru propriu-zis, degradată cu vremea. Chiar Gheorghe Vrabie găsea indicii despre existenţa *Mocănaşilor*, dar contesta forma indicată ca cea mai veche, „reconstruită". În această ordine de idei ne-am îngădui să arătăm că noi înşine dispunem de o variantă (e drept, singulară), de la Izvoru-Muntelui, judeţul Neamţ [32], în care fantezia unui creator popular este foarte aproape de aceea a informatorilor ce i-au sugerat materialul Tatianei Găluşcă. În cazul de care vorbim, personajele piesei sînt : străinul, săteanul, ciobanul, baciul, sterparul, strungarul ş.a., iar conţinutul este deplin nuvelistic, tratat într-o manieră satirică. A considera însă materialul respectiv ca pe o formă prototip (sau măcar veche), cînd el presupune atîta evoluţie, ni se pare a repeta greşeala care a provocat reacţii aşa de vehemente.

Determinarea tipurilor principale de variante ale *Mocănaşilor* este de un real folos, din mai multe considerente.

— Se poate înţelege astfel cum o parte a teatrului folcloric îşi are originea în obicei şi colindă (lucru ce s-ar putea demonstra şi cu ajutorul analizei altor manifestări folclorice de Anul Nou, pe care doar le amintim aici : *globul*, *arnăuţii*, *vălăretul* etc.).

— Se constată faptul că realitatea folclorică păstrează simultan mai multe forme ale uneia şi aceleiaşi manifestări, ilustrîndu-i astfel diferitele vîrste.

— Se evidenţiază mobilitatea funcţiei sociale a unor componente ale folclorului, utilizate de la o epocă la alta cu alte înţelesuri şi scopuri.

— Sînt explicate aspecte ale realităţilor sociale concrete.

— În sfîrşit, pentru metodologia şi — în genere — practica cercetării folclorice, se sugerează faptul că afirmaţiile se cer făcute cu prudenţă totdeauna, deoarece cunoaşterea mai amănunţită a faptelor poate modifica concluziile noastre, oricît de categoric le-am formula.

Noi credem că precizările aduse cu privire la datina-spectacol *Mocănaşii*, în Moldova, sînt utile. Căci dovada existenţei acesteia indică soluţii în stabilirea etapelor relaţiilor dintre păstorii transilvăneni şi Moldova, continuitatea lor de-a lungul secolului al XIX-lea, aşa cum întocmirea unei hărţi a răspîndirii *Mocănaşilor* arată zonele şi indică drumurile mai

[31] Problemele originii teatrului popular haiducesc par a fi, în prezent, elucidate de cele cîteva studii care s-au ocupat de aceasta, bibliografia chestiunii fiind suficientă şi cunoscută.

[32] Materialul XXI.

https://biblioteca-digitala.ro

frecvent folosite. Or, variantele de *Mocănaşi* necontaminate cu alte piese de teatru popular (tipurile : colind şi joc), deci mai vechi şi direct determinate de fenomenul social care a dus la geneza acestei practici, se plasează pe teritoriile judeţelor Vaslui, Galaţi şi Bacău (în partea estică a acestuia din urmă), fapt care susţine că aici s-a dezvoltat, mai ales, iernatul oilor aduse din Transilvania, în secolele trecute şi chiar la începutul secolului nostru. (Investigarea egală a întregii Moldove ne permite să afirmăm acest lucru.) Analiza la care putem supune alte categorii de fapte folclorice din Moldova (colinda laică păstorească ; folosirea baladelor pluguşoare) pare să sugereze alte drumuri şi zone mai intens străbătute în veacurile de mai înainte. Dar asupra acestor chestiuni se cer observaţii stăruitoare care nu pot fi făcute decît cu alt prilej.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ISOGRAMA ETNOLOGICĂ — UN NOU CONCEPT DE DETERMINARE CARTOGRAFICĂ

PAUL SIMIONESCU

Cartografierea rezultatelor investigaţiei etnografice sau etnologice nu presupune numai o redare *intuitivă* a răspîndirii unor fenomene sau date, printr-o clarificată şi explicită proiectare spaţială. Ea facilitează — ca metodă de lucru — prin însăşi natura şi concepţia sa o anumită modalitate de exprimare a *generalizării* sau *abstractizării* realităţii detaşate. Acest fapt rezultă mai cu seamă din implicaţiile impuse cartogramelor de formularea prin *schematizare*, *tipologizare*, *modelare* — soluţii şi perspective de profundă acuitate comprehensivă pentru relevarea structurii corelative a fenomenelor selectate şi prelucrate. Firește, ne referim cu precădere la acele cartograme realizate în acord cu punctul de vedere, cu înţelegerea şi expresivitatea conferită de tematica atlaselor de tip etnografic. Nu intenţionăm deci să remarcăm aici nici acea modalitate mai mult sau mai puţin simplistă a consemnărilor de prezenţă pe hartă, nici seria acelor reprezentări cartografice capabile să formuleze doar structura gradată a repartiţiei etnice pentru o populaţie oarecare, de pe un anumit teritoriu, la o anumită dată, în raport bine înţeles cu o prealabilă analiză şi prelucrare statistică. Acest proces specific de abstractizare şi generalizare, văzut din perspectiva concepţiei de realizare a atlaselor etnografice, deosebeşte fundamental cartograma etnografică de semnificaţia cartogramelor similare folosite în cadrul altor discipline ştiinţifice înrudite ca preocupări (istoria, lingvistica, antropologia, sociologia). Fiecărei discipline amintite mai sus îi corespunde, lucru uşor de înţeles, o anumită concepţie şi o anumită formulare cartografică proprie, diferenţiată, în primul rînd, în raport cu conţinutul tematic consemnat. Ceea ce vrem să subliniem aici cît mai pregnant este faptul că, dintr-un anumit punct de vedere, diferenţierea semnificativă a cartogramelor atlaselor etnografice faţă de seria altor reprezentări similare, folosite în cadrul unor discipline sociale tangente mai mult sau mai puţin etnografiei şi etnologiei, constă mai cu seamă în modalitatea specifică de înţelegere a *procesului de tipologizare*, ca extragere a esenţialităţii din realitatea fenomenelor şi datelor investigate. Acest lucru este valabil chiar şi pentru seria reprezentărilor cartografice de un grad interpretativ mai mare, cum ar fi, ca să ne referim la

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 335—342, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

un exemplu semnificativ, harta istorică analitică — ca prelucrare cantitativă a informaţiilor cuprinse în documente —, similară în ponderea ei explicativă cu alte metode considerate tradiţionale în cîmpul cercetărilor respective.

Numai în sensul larg şi generic al cuvîntului, definiţia dată de Jacques Bertin în remarcabila sa lucrare *Sémiologie graphique* [1] poate acoperi semnificaţia şi echivalenţa conceptului de reprezentare grafică, indiferent de natura investigaţiei ca atare. Pentru autorul lucrării amintite, această operaţiune de „sinteză" ar însemna aproape exclusiv : „la transcription, dans le système graphique de signes, d'une pensée, d'une « information » connue par l'intermédiaire d'un système de signes quelconque. La représentation graphique est une partie de la sémiologie, science qui traite de tous les systèmes de signes" [2].

Ca o exemplificare a acestei modalităţi uniformizatoare şi oarecum simplificate — în intenţia de a găsi o formulă echivalentă oricărei preocupări ştiinţifice capabile să fie tratată cartografic —, autorul se referă cu precădere la trei funcţiuni caracteristice, definitorii, ale oricărei reprezentări de acest gen : a) înregistrarea informaţiei ca atare, prin crearea unei aşa-numite memorii artificiale ; b) comunicarea informaţiei respective prin crearea unei imagini memorizabile ; c) tratarea informaţiei prin proiectarea datelor respective în reprezentare — modalitate de simplificare şi justificare.

În aceste limite ale definiţiei amintite, semnificaţia cartografierii etnografice sau etnologice este evident cu mult diminuată. Reprezentarea folosită cu precădere în investigaţia etnografică sau etnologică, pe baza soluţiilor preconizate prin tratarea şi selectarea materialelor supuse investigaţiei cu ajutorul conceptelor de *schemă*, *tip*, *model* [3], constituie un efort de generalizare şi abstractizare creator, cu mult mai concludent şi semnificativ decît soluţiile folosite, chiar în cazul convertirii statistice a datelor în cercetări similare.

Fără să intenţionăm în prezentarea noastră o analiză mai mult sau mai puţin sistematică a acestor concepte fundamentale (schemă, tip, model), atît de expresiv determinante efortului de selectare, organizare şi înţelegere a realităţilor structural încadrate în cartogramele din sfera conţinutului atlaselor etnografice, credem că trebuie totuşi remarcate unele note definitorii, caracteristice înţelesului lor, necesar precizărilor pe care intenţionăm să le subliniem în concluziile de faţă.

Schema unui fenomen, unui dat etnografic, presupune în ultimă esenţă surprinderea tuturor elementelor definitorii componente ale realităţii sau structurii respectiv analizate. Ca noţiune fundamentală cu care se operează logic, ea constituie o formulare particulară a funcţiei de abstractizare — în sensul detaşării reductive din realitatea imediată şi concretă a unor simplificate justificative, caracteristice pentru însăşi esenţa acelei realităţi. De foarte multe ori, chiar în afara reprezentărilor cartografice aşa cum sînt ele cuprinse în atlasele propriu-zise de ordin etnografic

---

[1] *Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Gauthier-Villars, 1967, 431 p. cu f. pl.

[2] *Ibidem*, p. 8.

[3] Pentru unele consideraţii teoretice, deosebit de concludente, remarcăm cu precădere studiul publicat recent : Romulus Vulcănescu, *Concepte de reprezentare cartografică în etnologie : schemă, tipuri şi modele*, în „Revista de etnografie şi folclor", XV, 1970, nr. 3, p. 181—196.

https://biblioteca-digitala.ro

sau etnologic, s-a recurs la formularea prin schematizare a realităţilor care vizau civilizaţia şi cultura populară, atît în latura ei morfologică, cît şi în latura ei funcţională.

A doua modalitate de selectare, ordonare şi înţelegere a realităţilor de civilizaţie şi cultură populară investigate în vederea reprezentării lor cartografice o constituie raportarea fenomenelor şi datelor respective la specificitatea structurii *tipologice*. Stabilirea şi încadrarea tipologică presupune, metodologic vorbind, a găsi unitatea de măsură mediatoare a oricărei serii de multiplicare individuală. Spre deosebire de caracterul analitic al schemelor ca atare, tipologia implică realizarea unei structuri medii, prin eliminarea caracterelor particulare sau accidentale ale realităţilor date. Determinarea tipologică constituie în acelaşi timp o raportare atît la seria variantelor convergent stabilite, precum şi la unele repere semnificative, ca de exemplu arhetipul, prototipul sau neotipul.

Modelul reprezintă, în formularea cea mai general acceptată, expresia conceptual analitică, conform căreia orice realitate de civilizaţie şi cultură populară poate fi convertită la o anumită entitate esenţial-expresivă şi formativă în acelaşi timp. Această „pecete" particular-specifică ar imprima deci o anumită coloratură determinantă oricărei fizionomii sau structuri de viaţă populară. Nu este cazul aici, firește, să surprindem notele diferenţiate ale conceptului de model „cultural" văzut din perspectiva unor investigaţii atît de interesante şi revelatorii ca cele efectuate, de pildă, de Ruth Benedict, Claude Lévi-Strauss sau B. P. Murdock.

Ceea ce am vrut să remarcăm a fost mai cu seamă concluzia conform căreia orice analiză tematică, din suita cartogramelor unui atlas etnografic, presupune determinarea „descifrată" a esenţialităţii fenomenelor respective; iar acest fapt nu poate fi operat decît prin raportarea la ordinea logică implicată de funcţionalitatea conceptelor de schemă, tip, model. În primul rînd, dacă nu exclusiv, la ordonarea rezultată din raportarea la structura schematică şi tipologică. Numai în acest sens reprezentarea cartografică în sfera preocupărilor etnologice sau etnografice depăşeşte stadiul oarecum introductiv al simplelor localizări repartizate geografic. Prin conţinutul lor, aceste reprezentări trebuie să exprime sau să sugereze un răspuns bazat pe explicitarea de conţinut — directă sau indirectă — a fenomenelor respectiv investigate. Cu alte cuvinte, să depăşim simpla localizare, echivalentă întrebării *unde*, să putem răspunde — dintr-o nouă perspectivă —, în măsura posibilităţilor, întrebărilor atit de cuprinzătoare *cum* şi *de ce* [4].

Elaborate în structura lor morfologică sau funcţională (conform perspectivei pe care o conferă analiza şi abstractizarea bazată pe schematism sau tipologizare), cartogramele atlaselor etnografice sau etnologice sînt mai în măsură să determine o anumită orientare şi grupare zonală a realităţilor prinse în suita reprezentărilor respective. Prelucrarea ulterioară a datelor — vizînd unele aspecte de civilizaţie şi cultură populară —, surprinse în desfăşurarea lor geografică, ne oferă posibilitatea să intuim, din convergenţa sau divergenţa liniilor directoare ce se pot trasa, semnificaţia

[4] Vezi în acest sens concluziile sugestive ale capitolului *La cartographie historique*, în *L'histoire et ses méthodes*. Volume publié sous la direction de Charles Samaran. Paris, 1961, XV, 1771 p. (Encyclopédie de la Pléiade).

https://biblioteca-digitala.ro

unor arii mai mult sau mai puţin circumscrise în jurul unor focare iradiante de originalitate şi specificitate.

Asemănător conceptului de *isoglosă*, intrat de mult în patrimoniul determinantelor ştiinţifice cu care operează lingvistica — mai cu deosebire prin reprezentările cartografice iniţiate de Jules Gilliéron, autorul cunoscutului *Atlas linguistique de la France* şi al altor numeroase studii cu indicaţii metodologice fundamentale cadrului problematic respectiv —, *isograma etnologică* sau *isoetnia* [5] se impune de la sine ca un concept fundamental cu care trebuie să opereze în viitor orice investigaţie bazată pe semnificaţia cartogramelor atlaselor etnografice. Este de la sine înţeles că noţiunea nu presupune o simplificată calcare, într-un nou domeniu de investigare, a formulărilor folosite în limitele geografiei lingvistice. Acest lucru rezultă dacă ţinem în mod firesc seama de natura diferenţiată a realităţilor abordate, care impun o anumită specificitate aplicabilităţii şi operativităţii conceptelor respective.

Linia isoetnică reprezintă conceptul pe care îl propunem pentru delimitarea unor arii de civilizaţie şi cultură populară considerate, dintr-o perspectivă particular sau general tematică, fără vreo altă semnificaţie sau implicaţie rezultată din considerente de ordin istoric, sociologic etc. Ea constituie expresia logică echivalentă marginaliilor acelor diversificări pe care le presupune orice civilizaţie şi cultură populară, văzută dincolo de ansamblul ei generalizator. O a doua funcţionalitate grafică importantă a liniei isoetnice — în afara delimitării spaţiale a configuraţiei ariilor ca atare — constă evident din gruparea, prin intermediul ei, a tuturor punctelor răspîndite pe hartă cu aceeaşi pondere şi semnificaţie comună perspectivei etnografice ca atare.

În acelaşi sens numim *arii isoetnice* acele cadre sau zone geografice a căror particularitate de ordin etnografic le detaşează stratificat din contextul general. Cu alte cuvinte, ariile isoetnice surprind un fenomen sau o serie de fenomene comune, au o notă sau mai multe note caracteristice similare, o anumită entitate şi o anumită „matrice formativă" specifică, un anumit fel identic de a reacţiona în faţa unor stimulenţi, o anumită amprentă caracteristică etc. *Linia isoetnică* exprimă deci simpla formulare ideală şi relativ convenţională — mai mult sau mai puţin aproximativă — a unor limite teritoriale determinate, în cadrul unor zone sau arii etnografice mai mari sau mai mici. Ceea ce caracterizează şi diferenţiază — conceptual vorbind — *aria isoetnică* ca atare, faţă de *aria de civilizaţie şi cultură*, în sensul şi în semnificaţia ei larg acceptată, este fără îndoială determinat de faptul că aria isoetnică vizează în mod expres o comunitate etnică. Isoetnia marchează deci fenomenul de civilizaţie şi cultură populară legat indisolubil de această implicaţie etnică. În raport cu o astfel de perspectivă, aria de civilizaţie şi cultură are o pondere mai mult sau mai puţin neutrală; ea exprimă doar repartiţia unor realităţi şi feno-

[5] Cele două noţiuni — *isograma etnologică* şi *isoetnia* — pot fi echivalate într-un anumit sens numai în cadrul larg al reprezentărilor unui atlas etnografic de tipul atlasului european. Întrucît semnificaţia exactă a noţiunii de etnie indică însăşi aria unei anumite comunităţi de limbă, civilizaţie, cultură etc., o stratificare „micro-isoetnică" în cadrul structurilor teritoriale circumscrise naţional ar reprezenta o evidentă inadvertenţă. Folosim totuşi în cadrul lucrării uneori conceptele de isoetnie, arie şi linie isoetnică, privind problema strict din punctul de vedere al implicaţiilor funcţionalităţii acestor expresii ştiinţifice.

https://biblioteca-digitala.ro

mene indiferent de surprinderea lor echivalentă structurilor etnice propriu-zise. Astfel înţelese, cele două noţiuni nu se suprapun ; ele definesc entităţi aproximativ asemănătoare, nu însă identităţi.

Prin comparaţie cu analiza lingvistică, unde se vorbeşte curent de *isofone*, *isotone*, *isolexe*, *isomorfe*, *isosintagme* pentru a desemna ariile delimitate privind sunetele, accentele, cuvintele, formele, aspectele sintactice propriu-zise, tot aşa, credem, se pot găsi eventual echivalenţele specifice diferitelor implicaţii pe care le presupune aria isoetnică în sine, fapt care ar conferi de bună seamă o precizare ştiinţifică subliniată (isoetnomorfism, isoetnofuncţionalism etc.)

De fapt, din urmărirea şi suprapunerea unor linii isoetnice care vizează aspecte particulare ale civilizaţiei şi culturii populare se poate detaşa configuraţia structurilor de arii isoetnice. Prin studii de amănunt şi prin analiza liniilor isoetnice — care vor fi de cele mai multe ori altele pentru fiecare aspect etnografic cercetat în parte — se vor putea recompune cu aproximaţie ariile isoetnice ca atare. Desigur, nota de precizare în plus, conferită de cele două concepte propuse — în intenţia de a determina analiza cît mai ştiinţifică a complexităţii realităţilor etnografice investigate — , îşi vor găsi fără îndoială aplicabilitatea lor fundamentală şi în cadrul altor discipline şi preocupări tangente ca sociologia, istoria etc.

Pe marginea acestor consideraţii teoretice introductive, se desprind credem unele probleme şi concluzii care pot evident facilita pe de o parte înţelegerea în adîncime a conceptelor enunţate mai sus, iar pe de altă parte ele pot lărgi perspectiva de cuprindere şi semnificaţie în genere a reprezentărilor cartografice în sensul atlaselor etnografice sau etnologice.

a) Se suprapun ariile isoetnice provinciilor cunoscute şi denumite ca unităţi geografice, administrativ-politice sau istorice? Aşa cum rezultă din experienţa unor lucrări perfectate sau în curs de realizare, ca şi din experienţa cercetărilor lingvistice, se remarcă relativ cu facilitate o neconcordanţă, o nesuprapunere a celor două entităţi delimitative. Mai evidente vor apărea, firesţe, circumscrierile unor centre de tradiţie istorică, cunoscute ele însele sub denumiri locale de „ţări" sau ţinuturi, care vor acoperi în aproximaţie o anumită linie şi o anumită arie isoetnică. Oricum, una dintre modalităţile cele mai sigure, din punct de vedere ştiinţific, de a surprinde existenţa, întinderea şi natura originalităţii unei zone „tradiţionale" detaşate este desigur elaborarea, pe baza cartogramelor tematice stabilite, a acelor linii isoetnice de confluenţă şi convergenţă, expresii de similitudini şi diversificări.

b) Prin intermediul aceloraşi concepte şi structuri analitice definitorii se va putea certifica gradul de fluctuaţie, de flux şi reflux al acestor arii delimitate isoetnic, surprinse în perspectiva dinamicii istorice. În fond, şi în cadrul acestor realităţi, ca în tot ce poartă amprenta dinamismului istoric, nu există — nu poate exista — o stagnare definitivă a realităţilor componente. Influenţele, reacţiile mai puţin sau mai mult conturate, un anumit proces de osmoză, de asimilare, de transformare în cele din urmă, cu desebire subliniat în contemporaneitate, toată această fermentare formativă, cu înfrîngerile şi autodepăşirile ei, vor reda cu siguranţă nenumărate fluctuaţii în structura liniilor isoetnice.

c) Se vor evidenţia în mod pregnant toate acele zone de trecere, de interferenţă, deoarece, evident, liniile isoetnice nu pot fi decît marginalii

https://biblioteca-digitala.ro

cu o anumită pondere arbitrară sau convenţională. Ariile sau zonele isoetnice sînt practic distanţate nu prin artificii liniare de reprezentare ideală, ci prin adevărate zone de tranziţie — linia isoetnică neconstituind decît o formulă schematică acceptată din necesităţi mai mult sau mai puţin practice.

d) Din confluenţa şi convergenţa unor linii isoetnice se vor putea urmări şi circumscrie fără îndoială acele arii cu o anumită prestanţă tradiţional istorică, care răsfrîng încă, iradiază, în contemporaneitate o anumită pulsaţie de originalitate.

e) Dintre problemele importante pe care le va profila — evident într-o nouă perspectivă de înţelegere — suita tematică de reprezentări cartografice grupate în structura atlaselor etnografice, raportate de data aceasta la soluţiile de abstractizare a liniilor şi ariilor isoetnice, se cuvin amintite ca exemplificare : să sugereze — în cercetarea de viitor — care este motivaţia acestor diferenţieri şi diversificări în raport cu aria cea mai cuprinzătoare — aria naţională. Care este fizionomia caracteristică, nota specific diferenţiată a acestor arii isoetnice? Cum se profilează tendinţele de evoluţie ale diferitelor aspecte particulare de civilizaţie şi cultură populară din cadrul structurii isoetniei respective? Care sînt laturile comune, generalizatoare, în raport cu celelalte arii isoetnice?

Cu alte cuvinte, în ce măsură elementele comune ale civilizaţiei şi culturii populare se profilează pe fundalul diferenţierilor regionale? Şi aşa mai departe.

f) Cartogramele analizate prin interferenţa liniilor isoetnice vor putea eventual să descifreze — cel puţin în parte — semnificaţia, natura, gradul de puritate al aşa-numitelor „izolate", adevărate unicate neîncadrate şi neasimilate ariilor respectiv cuprinzătoare. În acest sistem de punere a problemelor, va putea fi explorat, evident cu mai mulţi sorţi de reuşită, aşa-numitul fenomen de „migraţie culturală".

g) Din modul în care ariile şi liniile isoetnice, vizînd mai multe fenomene şi realităţi etnografice, se vor suprapune, vom reuşi să avem într-o anumită măsură posibilitatea unei oarecare investigaţii „abisale", în trecutul mai mult sau mai puţuin îndepărtat al realităţilor respective.

h) În sfîrşit, pentru a încheia seria mai mult enumerativă a problemelor atît de diversificate pe care le ridică într-o nouă perspectivă tratarea propusă, considerăm că nu putem omite nici indicaţia pe care o suscită echivalarea structurilor isoetnice raportate la structurile ariilor isoglosice. Din această confruntare va rezulta în mare măsură semnificaţia problemelor atît de complexe şi atît de interesante ale etnolingvisticii [6].

În mare parte noile implicaţii, rezultate din semnificaţia şi aplicativitatea conceptului de isoetnie în înţelegerea şi analiza cartogramelor, constituie evidente similitudini cu însuşi conţinutul ideativ şi cu semnificaţia investigaţiilor reliefate de geografia lingvistică [7], cu precădere în referirile acesteia asupra structurii graiurilor şi dialectelor ca atare.

---

[6] Vezi din acest punct de vedere şi lucrările prezentate în cadrul secţiei de etnolingvistică, cuprinse în volumul : *VI^e Congrès International des sciences anthropologiques et ethnologiques, Paris, 30 Juillet — 6 août, 1960*, tome II, Paris, Musée de l'homme, 1964, p. 47—91.

[7] Pentru acest cadru teoretic remarcăm în mod selectiv unele lucrări pe care le-am considerat mai expresiv concludente : Sever Pop, *La dialectologie. Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques*, Louvain, Imprimerie J. Duculot, S. A. Gembloux, [1950], LV+734 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Reprezentarea cartografică, înţeleasă ca prelucrare ştiinţifică a anchetelor de teren, prin convertirea datelor respective la semnificaţia impusă prin formularea schematizatoare, tipologică sau modelatoare — cu precădere a primelor două — , trebuie să constituie, credem, corolarul întregului proces de elaborare creatoare a materialului supus atenţiei. Această primă fază a cercetării, concretizată prin redactarea în suită a cartogramelor tematice, presupune ulterior, pentru o cît mai completă înţelegere a fenomenelor abordate, o descifrare a semnificaţiilor respective prin raportarea acestor fenomene şi date la funcţia ordonatoare pe care o implică linia şi aria isoetnică. În acest sens, firească, se remarca odinioară, pe marginea acelui faimos apelativ „*geographisch denken*" : „Harta devine un mijloc de a dezlega unele probleme, harta devine o cale de inducţie " [8].

Este de înţeles că, în genere, orice cartogramă de ordin etnografic dă posibilitatea formării — în orice cadru tematic — a unei anumite concepţii spaţiale a fenomenelor cercetate, a unei anumite relevări de conexiuni posibile. Ea exprimă şi solicită însă cu mult mai mult; ea obligă în mod direct şi constant la o anumită detaşare de realitatea empirică, aşa cum aceasta se oferă de la sine primelor investigaţii. Interconexiunea datelor — în latura lor morfologică sau funcţională —, tendinţele de integrare sau de diferenţiere, de stratificare istorică, de perspectivă generalizatoare pe care o conferă analiza schemelor şi tipurilor cu variantele lor propuse şi în genere tendinţele evoluţiei civilizaţiei şi culturii populare, toate acestea sînt indiscutabil strîns legate de abordarea *isogramelor etnologice* denumite de noi sub termenii generici de *linie* şi *arie isoetnică*.

Reprezentările cartografice ce se vor constitui în cadrul tematic al *Atlasului etnografic al României*, surprinse în structura directoare a liniilor şi ariilor isoetnice, vor exprima în ultimă analiză semnificaţia unor adevărate documente etnoculturale — specific diferenţiate — privind aspectele cele mai caracteristice ale vieţii, civilizaţiei, tehnicii şi culturii populare româneşti. Surprinderea liniilor şi ariilor isoetnice, în cadrul reprezentărilor structurate tematic, de *Atlasul etnografic al României* va constitui în mod firesc un plus indiscutabil de cunoaştere ştiinţifică. Se

---

(I), IV + p. 735 — 1334 (II), 2 vol.; Sextil Puşcariu, *Limba română*, vol. II, Bucureşti, Edit Acad., 1959, XIX + 538 p. + h. pl.; *Communications et rapports du premier Congrès International de dialectologie générale* (Louvain du 21 au 25 Août, Bruxelles les 26 et 27 Août 1960), vol. I—IV, Louvain, Centre International de dialectologie générale, 1964—1965. 4 vol.; *Proceedings of the ninth international congress of linguists*, Cambridge, Mass., August 27—31, 1962. Edited by Horace G. Lunt, London, The Hague, Mouton, 1964, XXII + 1174 p. Din cuprinsul comunicărilor celui de-al nouălea congres, semnalăm: G. Francescato, *Dialect borders and linguistic systems* (p. 109—114); P. Ivić, *Structure and typology of dialectical differentiations* (p. 115—129); B. Kálmán, *Remarques sur quelques isoglosses dialectales* (p. 130—134); Hans Kurath, *Inter-relations between regional and social dialects* (p. 135—144); Yoshio Mase, *Une nouvelle tentative pour tracer les frontières subjectives des dialectes*, în „Orbis—Bulletin international de documentation linguistique", XIII (1964), nr. 2, p. 357 — 367; Eugen Coseriu, *La geografía lingüística*, Montevideo, 1965, 17 p. (Faculdad de humanidades y ciencias); Boris Cazacu, *Limbă şi dialect*, în *Studii de dialectologie română*, Bucureşti, 1966, p. 9—32; Robert Loriot, *La frontière dialectale moderne en Haute-Normandie*, Amiens, Musée de Picardie, 1967, 181 p. + 6h. (Collection de la société de linguistique Picarde, V); Ştefan Giosu, *Graniţe şi arii dialectale*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza", secţiunea III, XIV (1968), fasc. 1, p. 1—33.

[8] S. Mehedinţi, *Die kartographische Induktion*, Leipzig, 1899, în *Opere complete*, vol. I, partea a II-a, Bucureşti, Fundaţia pt. literatură şi artă, 1943, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro

va contura, în acelaşi timp însă, o nouă perspectivă şi o nouă fundamentare metodologică, cu mult mai concludente credem decît seria „anchetelor aleatorii" sau decît simpla raportare la zona geografică, implicată de o anumită înţelegere mai mult sau mai puţin deterministă.

Două realităţi complementare: pe de o parte documentul viabil, tradiţional, de natură etnografică, transmis contemporaneităţii în parte sau în totalitatea lui, pe de altă parte actul sau documentul oficial implicat cercetării istorice ca atare. Aceste două faţete, atît de semnificativ diferenţiate, se întregesc totuşi în mod firesc într-o explicitare convergent edificatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

UTILIZAREA FILMULUI ÎN CERCETAREA COREGRAFIEI POPULARE

ANDREI BUCȘAN

I. CULEGEREA CU FILM (GENERALITĂȚI)

Cercetarea dansului popular a trebuit să lupte un oarecare timp pentru a-și face loc printre celelalte discipline ale folcloristicii. După unele începuturi timide, ea a ajuns să se realizeze abia în cadrul Institutului de folclor, înființat în 1949. În urma unei bogate experiențe de teren, sectorul coregrafic al Institutului și-a constituit, paralel cu o metodă de cercetare proprie, o arhivă proprie cuprinzînd, în 1970, cca 3 500 piese notate.

Paralel cu precizarea metodologiei de cercetare s-a făcut simțită necesitatea unui instrument de lucru care să ajute la fixarea mai precisă a documentului coregrafic, în analogie, de exemplu, cu înregistrările sonore. Desigur, nu putea fi vorba decît de consemnarea dansului prin film. Primele încercări în acest sens au fost realizate în 1961. De atunci și pînă astăzi, Institutul a reușit să-și organizeze în domeniul filmului o arhivă destul de bogată, de cca 30 000 m. peliculă din care peste 70% cuprind variante de dansuri (aproximativ 2 000).

În cele ce urmează vom căuta să urmărim o anchetă de acest fel din momentul abordării terenului și pînă la înscrierea în arhivă a materialului.

II. PREMISELE CERCETĂRII

Întrucît cercetarea dansului popular cu ajutorul filmului implică o problematică diversă, adeseori diferită de la o localitate la alta, considerăm că trebuie stabilite anumite premise care să formeze baza cercetării care urmează a fi întreprinsă.

În primul rînd este necesar să fie definit *scopul* acțiunii și *limitele* sale. Este de dorit desigur ca o asemenea anchetă să cuprindă nu numai *repertoriul* coregrafic propriu-zis, dar și *obiceiurile* legate de joc. Dar acest lucru se dovedește de cele mai multe ori practic imposibil, datorită atît neconcordanței în timp a obiceiurilor cît și insuficienței mijloacelor materiale ale culegerii. În orice caz, însă, se impune ca obiectiv minim fil-

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 343–348, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

marea majorităţii repertoriului, în ordinea interesului prezentat, dar mergînd pe cît posibil spre epuizarea lui. Selectarea a numai cîtorva piese nu reprezintă un punct de vedere ştiinţific dacă nu este completată (după cum se va vedea) cu ajutorul notaţiei pe viu.

Filmarea dansurilor va fi, de preferinţă, precedată de cîteva operaţii adiacente, destinate fixării cadrului general şi a obiectivelor speciale. Dintre acestea, enumerăm :

a) informarea asupra vieţii satului în general ;
b) informarea asupra vieţii etnografice şi folclorice a satului ;
c) informarea asupra repertoriului de dansuri şi depistarea ocaziilor de joc şi a bunilor informatori ;
d) înregistrarea pe bandă a melodiilor de joc ;
e) notarea pe viu a dansurilor existente, fie la ocazii întîlnite atunci, fie prin joc provocat.

Specificăm că aceste faze pot fi nu numai *preliminare*, ci şi *paralele* sau chiar *ulterioare* filmării ; dar o acţiune bine organizată pretinde totuşi anterioritatea lor. Lipsa totală a unora din aceste cerinţe înseamnă o scădere sau chiar o anihilare a valorii culegerii.

O bună rezolvare a problemelor, puse mai sus în discuţie, presupune necesitatea de a şti *înainte* de filmare *ce* şi *cum* anume vom filma. Într-adevăr, fiecare localitate posedă un specific propriu, care ne oferă spre rezolvare cel puţin două serii de probleme :

În primul rînd trebuie ţinut seama de specificul de viaţă al comunităţii, care priveşte în special posibilitatea de a mobiliza pe localnici în vederea acţiunii, avîndu-se în vedere ocupaţia lor sezonieră sau permanentă, mentalitatea lor etc.

În al doilea rînd ne interesează specificul coregrafic, şi anume :
— numărul dansurilor (mare, mijlociu, redus) ;
— gradul lor de complicaţie (de asemenea mare, mijlociu, redus) ;
— desfăşurarea lor (în grupuri mari sau mici, în perechi etc.) ;
— ocaziile la care pot fi văzute.

Interferenţa tuturor acestor aspecte ne oferă o oarecare varietate de soluţii pentru o bună finalizare a acţiunii. Iată de ce se pare de cele mai multe ori obligatoriu ca fazele adiacente să fie rezolvate în prealabil.

III. FILMAREA

Această operaţie depinde, de la început, de *momentul* folcloric care urmează a fi înregistrat pe peliculă. Jocul *spontan* de la hora satului, de la nuntă sau de la alte ocazii prezintă avantajul unei manifestări pe viu, care nu mai trebuie organizată ; în schimb, el se desfăşoară de multe ori în condiţii nefavorabile pentru filmare, repertoriul apare mai restrîns, iar informatorii nu sînt totdeauna cei mai buni purtători de folclor.

Jocul *provocat* de noi, pentru reconstituirea repertoriului (sau a unui obicei), teoretic remediază toate aceste inconveniente ; dar pe de altă parte, el nu are aceeaşi valoare folclorică, din cauza punerii interpreţilor intr-un cadru care le impune o atitudine mai rigidă ; totodată, selectarea informatorilor riscă să devină un inconvenient în calea strictei autenticităţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Trecînd însă peste aceste obiecţii, a căror valabilitate de o parte şi de alta se estompează, de cele mai multe ori, la faţa locului, trebuie să ne gîndim ca în funcţie de ele, dar şi de premisele cercetării, să realizăm condiţiile optime posibile pentru operaţia filmării.

Una din condiţii este desigur existenţa unei bune aparaturi tehnice. Aceasta nu ar trebui să constituie o problemă, ci dimpotrivă să poată fi oricînd adaptată necesităţilor culegerii. Din păcate, lucrurile nu stau chiar aşa, din cauza unei insuficiente dotări cu mijloace tehnice, astfel că de fapt cercetarea este încă tributară acesteia. Pentru un maximum de eficienţă al culegerii coregrafice ar trebui să existe cel puţin un aparat de filmare cu înregistrare sincron. Un al doilea aparat ar fi de asemenea necesar pentru luarea de detalii. În sfîrşit, pelicula ar trebui să fie în cantitate cel puţin dublă faţă de ceea ce se consideră strict util materialului depistat.

Alegerea *timpului* şi a *locului*, în vederea filmării, nu este problema cea mai uşoară de rezolvat pentru a asigura rezultate bune. Ea este însă adeseori impusă de însuşi specificul ocaziei de joc, de nevoia de a acţiona rapid, uneori — mărturisim — de întîmplare. De altfel, ea depăşeşte frecvent problematica cercetării, devenind o chestiune de pură tehnică.

Datoria exclusivă a cercetătorului este de a selecţiona informatorii după valoarea lor, după vîrstă şi sex, precum şi aceea de a stabili care este numărul minim necesar acţiunii, ţinînd seama de principiile expuse cu privire la specificul coregrafic local. Pentru a da un singur exemplu, atragem atenţia că un repertoriu constînd mai ales din jocuri de perechi poate fi cules numai de la 2—3 perechi de bună valoare. Dimpotrivă, predominarea dansurilor de grup ne va sili să recurgem la un ansamblu mai numeros. Oricum ar fi, informatorii trebuie să fie cît mai reprezentativi, fără a absolutiza criteriul *valorii*, dar căutînd să ne apropiem de ceea ce este general specific unui sat, unei generaţii etc.

Vom urmări în cele ce urmează etapele filmării propriu-zise, luînd în consideraţie cazul optim al existenţei unei echipe complete, formată din 2 coreologi, 1 muzicolog, 1 operator şi un tehnician de sunet. Mă grăbesc să adaug că aceasta este aproape un ideal, nu prea des atins. Să-l presupunem însă ca atare.

Cei doi coreologi îşi vor împărţi şi sincroniza atribuţiile astfel încît unul din ei va coordona întreaga acţiune (fixarea amplasamentului, organizarea grupului de jucători etc.), iar celălalt va ţine evidenţa tuturor faptelor coregrafice : numele dansului (filmat la început pe o tăbliţă), succesiunea dansurilor, notarea numelui şi vîrstei informatorilor, anumite observaţii etc. ; se va încerca de către unul din ei şi notarea concomitentă a mişcărilor de dans. Ceilalţi colaboratori vor efectua activităţile care le incumbă. În afară de operatorul de film, este de dorit ca un alt component al echipei să filmeze concomitent anumite detalii, care în mod fatal scapă planului general de filmare (de exemplu unele variaţii individuale).

Desigur, se va încerca să se înregistreze pe peliculă, în primul rînd, ceea ce este *strict* coregrafic, deci ce se referă la dansul propriu-zis, sau de exemplu, în cazul unui ritual legat de joc, la desfăşurar a sincretică a faptelor. Dar nu trebuie omise atît fenomenele ţinînd de ambianţa generală : fizionomii, costume, atitudini etc., cît şi manifestările legate de viaţa socială a dansului în cadrul comunităţii : modul de schimbare a conducătorului, reguli de invitare a fetelor etc.

https://biblioteca-digitala.ro

De dorit ar fi ca înregistrarea melodiei să fie efectuată sincron. Acest lucru fiind însă, la ora actuală, greu de realizat, credem că totuşi piesele filmate trebuie să-şi aibă melodiile înregistrate concomitent pe aparat normal (semnalînd anumite cadenţe din cînd în cînd, printr-o lăsare rapidă a mîinii în faţa obiectivului). Este, în orice caz, imperios necesar ca melodiile jocurilor să fie înregistrate şi separat. Ceea ce ni se pare însă total neştiinţific este filmarea postsincronă (Playback); în acest caz, informatorii sînt siliţi să se modeleze după înregistrare, lucru care le este complet străin şi care îi determină să joace într-un mod lipsit de naturaleţe.

Toate cele de mai sus se referă la cazul în care se urmăreşte recunoaşterea şi filmarea întregului repertoriu coregrafic al satului respectiv. Există însă, firesţe, şi cazuri în care obiectivul este limitat, de exemplu filmarea unui singur joc mai interesant, în toate variantele lui. În această situaţie, se vor putea efectua filmări parţiale ale figurilor, cu reveniri, cu schimbarea executanţilor, insistîndu-se asupra unor detalii etc.

În toate operaţiile, cercetătorul va evita intervenţiile prea dese; în afară de cele expuse, rolul său va fi mai ales acela de a controla perfecta autenticitate a pieselor prezentate. El va căuta să elimine toate falsurile folclorice, care, mai ales în ultima vreme, au început să fie propagate de căminele culturale, prin „împrumutarea" unor elemente morfologice şi stilistice sau a unor variante care nu au nimic comun cu specificul local, uneori chiar cu cel naţional.

Observaţiile noastre asupra filmării propriu-zise au făcut să reiasă, credem, variatele soluţii care se ivesc pentru finalizarea acţiunii. Ele depind de momentul folcloric, de condiţiile de lucru, ca şi de înseşi obiectivele noastre. Rezultatele cele mai cuprinzătoare le obţinem, firesţe, prin epuizarea repertoriului şi a ocaziilor folclorice lucrînd cu toate generaţiile. Aceasta nu exclude însă posibilitatea unor valoroase rezultate parţiale.

IV. PRELUCRAREA MATERIALULUI

În sfîrşit, să presupunem că am încheiat toate lucrările de teren şi că am trecut de faza de laborator. Documentul a fost introdus în arhivă, bineînţeles cu anexele necesare: fişa de magnetofon, cele de informaţie şi informatori etc. Pentru moment însă, vom discuta doar utilizarea ştiinţifică a filmului coregrafic.

Pentru aceasta, este în primul rînd necesar să posedăm o masă specială pentru vizionarea pe ecran mic a filmelor. Ea poate fi acţionată electric sau manual, astfel încît să ne permită oricînd oprirea pe diversele faze care urmează a fi clarificate. Graţie acestui aparat orice dans poate fi urmărit în cele mai mici amănunte ale structurii sale.

Pentru a descifra documentul şi a-i da expresia grafică definitivă avem mai multe modalităţi. Acestea depind în primul rînd de scopul transcrierii şi anume dacă este destinată arhivei de specialitate sau unui studiu anumit. Dar în egală măsură trebuie să ţinem cont şi de existenţa sau inexistenţa unei notaţii de teren concomitente. Luînd în considerare toate elementele ne oprim la procedeele mai jos menţionate.

1. Avînd o bună notaţie de teren, se va face *confruntarea* cu filmul. Dacă diferenţele care se vor ivi vor fi cu totul nesemnificative, fişa se va

https://biblioteca-digitala.ro

putea redacta definitiv în acest mod. Se va specifica însă printr-un simbol oarecare că documentul a fost verificat prin film.

Adaug că experienţa de teren ne-a arătat că cca 90% din materialul notat direct pe teren (dacă este bine notat) se suprapune perfect cu materialul filmat, ceea ce indică utilitatea coexistenţei celor două procedee.

2. În cazul cînd nu există o notaţie de teren sau dacă filmul ne oferă o variantă foarte diferită, aceasta din urmă va fi transcrisă în modul care a fost expus, pentru a fi inclusă în arhivă. Se va nota schema generală a dansului şi variaţiile principale ale fiecărei figuri. Va fi deci nu o transcriere amănunţită, ci o transcriere *de esenţă*.

3. Pentru studiile speciale de structură sau de stil se va face transcrierea completă, măsură cu măsură, a mişcărilor efectuate de toţi dansatorii care apar pe peliculă. Pentru fiecare dansator este rezervat un portativ de notaţie. Toate portativele vor fi reunite printr-o acoladă. Astfel, fiecare fază a dansului va putea fi urmărită concomitent pentru toţi participanţii. Este cu deosebire interesant de analizat acele dansuri în care joacă un bărbat cu două femei, fiecare executînd mişcări diferite.

Trebuie să menţionăm dificultatea operaţiei, care pretinde concentrare deplină, simţ al detaliilor şi un ascuţit spirit de observaţie, împreună cu condiţii de lucru adecvate.

În sfîrşit, adăugăm că s-a stabilit ca transcrierile după film să fie catalogate împreună cu variantele notate pe viu, ca dublete ale acestora, purtînd însă un semn distinctiv. Numărul lor este încă destul de scăzut, din diverse cauze : în viitor preconizăm o intensificare a acestei acţiuni.

V. UNELE PROBLEME COMPLEMENTARE

Nu putem încheia această expunere, care desigur nu a vrut să epuizeze elementele unei metode încă în discuţie ci doar să le prezinte într-o ordine naturală, fără să atingem, în cîteva cuvinte, două din problemele de ordin teoretic care s-au pus de la început în faţa cercetătorilor noştri.

Prima a fost aceea de a se şti dacă filmul ne dispensează de notarea directă a dansurilor, pe motivul că pelicula ne înfăţişează un document ştiinţific riguros, analog înregistrării pe banda de magnetofon. Aparent, aşa ar sta lucrurile. Există însă cîteva argumente care ne dovedesc contrariul. Dintre acestea citãm :

a) filmul reprezintă un simplu moment din viaţa jocului ; cele 3 minute sau chiar mai multe, filmate, nu ne oferă totdeauna garanţia unei desfăşurări complete ;

b) momentele folclorice spontane scapă de obicei aparatului fie că nu este pregătit chiar atunci, fie că nu există condiţii de filmare (lumină suficientă, timp etc.) ;

c) în faţa obiectivului, dansatorii de multe ori îşi pierd spontaneitatea şi se mişcă crispat.

d) pelicula poate deveni uneori inutilizabilă înainte de transcriere ;

e) repertoriul trebuie să fie depistat anterior (argument pe care l-am mai amintit).

Din aceste motive, credem că notaţia pe viu trebuie să coexiste cu documentul filmat. Firesţe, pot exista culegeri numai cu film sau numai

https://biblioteca-digitala.ro

cu notație directă; dar rigurozitatea științifică presupune folosirea ambelor metode, deoarece un dans nu trăiește numai prin variante culese limitativ, ci prin ceea ce reprezintă el în conștiința întregii comunități. Într-un singur caz credem că filmul este un document unic valabil, și anume în studiul stilului de dans.

O altă discuție care s-a ivit este aceea dacă filmul tehnic trebuie neapărat să fie și film artistic. Această părere este în general susținută de specialiști ai filmului din afara Institutului. Firește nu am avea nimic împotrivă. Din păcate, în majoritatea cazurilor, acest lucru este imposibil de realizat dintr-o sumedenie de cauze. De aceea trebuie să ne mulțumim cu strictul necesar, preferînd în orice caz să rezolvăm obiectivele noastre științifice. În viitor, însă, Institutul nostru își propune să încerce realizarea unor filme care să îmbine cele două tendințe, ceea ce va însemna un pas înainte și în acest domeniu.

https://biblioteca-digitala.ro

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, 326 p. + 16 pl.

Printre numeroasele lucrări apărute în ultima vreme al căror obiect îl constituie folclorul recentul volum al lui Ovidiu Bîrlea ocupă un loc mai deosebit, întrucît se ocupă de metoda de cercetare a acestuia, subiect mai puţin abordat [1], deşi nu în mai mică măsură important.

Într-adevăr, rezolvarea lui reflectă eforturile de delimitare a disciplinei folclorice de diferitele ştiinţe limitrofe împreună cu care s-a dezvoltat, eforturi de emancipare, de autonomizare, concretizate de-a lungul devenirii şi constituirii ei ca ştiinţă independentă.

Bilanţ al cîştigurilor pe care metoda le-a acumulat în practica cercetărilor de teren efectuate de către Institutul de etnografie şi folclor, de la stabilirea ei de către C. Brăiloiu, volumul se înfăţişează şi ca un îndreptar pentru cei ce vor să se iniţieze în cercetarea folclorului (v. prefaţa, p. 5).

Materia este secţionată în două mari părţi : *Metoda de culegere* (p. 13—119) şi *Metoda de interpretare* (p. 121—193). Prima parte este precedată de o scurtă prefaţă (p. 5), o *Introducere* (p. 7—10) şi o *Ochire bibliografică* (p. 10—12), care priveşte atît metoda culegerii cît şi pe cea a interpretării şi în care, pe scurt, se prefigurează materialul bibliografic. Cartea mai cuprinde aparatul critic aferent în *Note* (p. 197—266) — nu foarte lesnicios de consultat dată fiind reluarea aumerotării la fiecare capitol în parte — , un *Rezumat* în limba franceză (p. 267—287), 16 planşe cu fotocopii după material ilustrativ pentru problemele din diferitele capitole şi o *Anexă* (p. 289 — 324), în care se dau modele de completare a fişelor de fonograf, fişă de text, fişe de informaţii, de terminologie, de frecvenţă, fişă amănunţită de informator.

Debutînd cu precizarea noţiunii de folclor, precizare nicidecum pedantă ci decurgînd din încă frămîntata istorie contemporană a disciplinei, autorul adoptă ca trăsătură pertinentă a domeniului folcloric „calitatea artistică a bunurilor culturale". Aceasta nu înlătură colaborarea cu disciplinele limitrofe — sociologia, etnografia — dar limpezeşte unghiul de cuprindere şi ca atare metodele deosebite de studiere a realităţii folclorice.

Confirmarea încă de la început a acestui punct de vedere surprinde o stare de fapt : aşa cum afirmă şi autorul, „nu există încă un consens asupra sferei disciplinei şi a terminologiei corespunzătoare" (p. 7). Cu atît mai utilă ne apare astfel o atare lucrare ca cea de faţă.

Unghiul de vedere adoptat aduce un avantaj deosebit : modul specific de transfigurare a realităţii prin intermediul imaginii artistice „asigură caracterul omogen al domeniului" (p. 10) şi permite deci delimitarea lui precisă.

---

[1] Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Bucureşti, Casa centrală a creaţiei populare, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Privirea istorică* (p. 15—36), cu care se deschide partea întîi a cărții, autorul distinge trei etape importante prin care a trecut evoluția metodei culegerii pînă ce s-a cristalizat în formele ei de azi.

a. O primă etapă, caracterizată prin coexistarea principiului respectării autenticului în forma în care circula în popor și restaurarea lui în forma primară, considerată ca mai frumoasă — cu reprezentanți pe care istoria folcloristicii i-a consemnat : Gh. Bariț, N. Pauleti, B. P. Hasdeu și respectiv V. Alecsandri sau At. Marienescu.

b. O a doua etapă, precizată în jurul anilor 1906—1911, cînd Ov. Densusianu includea în folclor și creațiile contemporane [2], la care se adaugă mai tîrziu principiul utilizării totale a repertoriului [3], considerarea aspectului sincretic al folclorului [4], culegerea cu mijloace mecanice [5].

c. În fine, a treia etapă aduce metoda propusă și practicată de C. Brăiloiu, care reprezintă o sinteză între ceea ce se cunoștea dinainte (B. Bartók) și principiile școlii sociologice de la București [6], principii ce puneau accentul pe funcționalitatea faptelor foclorice.

Ea prevede plasarea faptului folcloric în contextul economic și social ; acordă o covîrșitoare importanță utilizării mijloacelor mecanice de imprimare ; reclamă competență — deci specializare — pentru surprinderea sincretismului folcloric ; recomandă folosirea fișelor de frecvență (obținute fie prin anchetare, fie prin participare directă la manifestările folclorice) și întocmirea fișelor de observație directă care să înregistreze cronologic toată manifestarea folclorică în adevăratele ei împrejurări ; prevede experimentul ca mijloc de ilustrare a unor caracteristici ale folclorului ; în fine, atrage atenția asupra informatorilor-tip — categorie importantă în studiul diferențierilor locale ale faptelor folclorice [7].

Această metodă, pusă la punct de C. Brăiloiu, crea premisele unei adevărate metodologii adecvate, care a fost preluată și îmbunătățită în munca de cercetare de la Institutul de etnografie și folclor [8].

Metoda de culegere propriu-zisă, cuprinzînd în tratare trei capitole, aduce în discuție și analizează amănunțit fiecare element alcătuitor. Culegerea propriu-zisă este precedată de pregătirea ei, ceea ce presupune stabilirea problemelor de urmărit. Odată fixate, acestea indică și tipul de cercetare adecvat : *ancheta restrînsă* (pentru o problemă de amănunt), *culegerea de specialitate* (pentru cercetarea unei specii sau a unui gen, cercetare care se desfășoară pe zone, cu tendința de epuizare a repertoriului pe plan teritorial) și *culegerea complexă* (de tip monografic, exhaustiv, care consemnează întregul repertoriu al unei localități sau zone). Culegerea trebuie completată cu o cercetare economico-socială a localității, prin alcătuirea unei schițe a aspectelor de bază care au vreo legătură cu viața folclorică din trecut și prezent.

Întrucît creația folclorică nu există difuz, egal repartizată pe locuitori, trebuie aleși acei inși care sînt reprezentativi pentru genul sau specia urmărită — așa-numiții informatori-tip.

Înaintea culegerii propriu-zise se impune detectarea repertoriului, conform principiului epuizării sale totale, care garantează calitatea științifică a culegerii.

---

[2] Ov. Densusianu, *Folclorul — Cum trebuie înțeles*, 1910.
[3] G. Pascu, *Despre cimilituri*, București, 1909—1911.
[4] P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908.
[5] Idem, *ibidem*.
[6] H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, 1931.
[7] *Arhiva de folklore a Soc. Compozitorilor Români*, în „Boabe de grîu", II, 1931, nr. 4.
[8] M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în „Revista de folclor", IV, 1959, nr. 1—2 ; O. Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de foiclor" 1, 1956, nr. 1—2, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", t.11,1966, nr. 3, p. 201—217 ; H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, ibid., p. 219—225 ; G. Habenicht, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, ibid., p. 227—241 ; A. Bucșan și E. Balaci, *Metoda de cercetare a dansului popular*, ibid., p. 243—250 ; A. Giurchescu, *Filmul ca instrument al cercetării folclorice*, ibid., p. 251—258.

https://biblioteca-digitala.ro

Culegerea propriu-zisă se face pe două căi: prin anchetare sau prin observație directă. Cele două metode se folosesc deopotrivă. Mult mai rar se utilizează metoda reconstituirii prilejului folcloric.

Culegerea se completează cu fișe de frecvență a repertoriului, cu fișe de frecvență la observația directă, cu experimentul folcloric — atunci cînd se simte nevoia unei precizări sau verificări.

În sfîrșit, ultima fază o constituie inventarierea și clasificarea materialului folcloric (cap. IV) — materialul fiind predat arhivei desemnate cu păstrarea lui.

Metoda de interpretare — a doua parte a cercetării folclorice și cea mai importantă — a urmărit îndeaproape istoria constituirii obiectului folcloristicii. Astfel, folclorul conceput ca o arhivă spirituală, ca o arheologie menită să aducă dovezi despre trecut (curent ce a găsit teren la noi în sînul Școlii ardelene, preocupată să afle cît mai multe dovezi etno-lingvistice de latinitate a neamului), a dus la erori și interpretări false. Dar principiul metodologic ca atare nu e în totul greșit, ci trebuie mînuit cu prudență critică, ținînd cont de „moștenirea de grade diferite din cultura populară străveche" atestată de faptele folclorice (p. 129).

Exigența cercetării tuturor variantelor de pe întreaga arie de răspîndire a unui tip, pentru ca abia din studiul acestora să se poată deduce geneza și difuzarea tipului cercetat, este cîștigul școlii istorico-geografice. B. P. Hasdeu a impămîntenit la noi metoda. Principala deficiență a concepției acestei școli este renunțarea la cercetarea genezei presupusului arhetip (la care se ajunge prin compararea variantelor), a condițiilor de viață și mentalitate care au generat diversele fapte folclorice.

Profesorul D. Caracostea aduce metodei corectări esențiale. Pornind de la geografia lingvistică a lui Gilliéron, el a îmbinat metoda istorico-geografică cu „morfologia artistică a motivelor" — după cum însuși mărturisește [9] — făcînd loc primatului factorului estetic. Tot el justifică importanța variantelor care sînt „mereu reînnoite cercări de a da o formă tensiunilor fundamentale conținute în motiv" [10], ca și importanța aflării factorilor acuzați ai genezei faptului folcloric, lămurire obținută din consultarea ariei de răspîndire a tipului cercetat [11].

O substanțială contribuție la dezvoltarea metodei de cercetare o aduce Școala sociologică a lui D. Gusti, prin punerea în valoare a legăturilor dintre faptele de folclor și împrejurările date, mentalitatea și gustul purtătorilor de folclor. Pe plan european a fost absolutizată această accentuare a funcției, în ea găsindu-se o falsă cheie a interpretării faptelor folclorice. Dar analiza folclorică nu are drept scop găsirea funcției, ci se servește doar de ea în interpretarea materialului conceput ca produs estetic.

După această incursiune în istoricul metodei de interpretare, arătînd scăderile și foloasele trase de aici de către cercetarea modernă, autorul se oprește la probleme ca : delimitarea cercetării, conținutul ei, vechimea și originea, cronologizarea și difuzarea producțiilor folclorice, întrebări ce constituie punctele cele mai atrăgătoare ale expunerii, ele dominînd prin gravitatea lor investigațiile folclorice cele mai importante.

În ce privește delimitarea cercetării, a conținutului ei, cercetătorul trebuie să țină seama de realitatea folclorică. De pildă, avînd de studiat un anumit tip folcloric care constituie un subiect tematic independent, el va fi nevoit să ia în considerație faptul că, în practică, tipul se ramifică, devine prolix și adesea greu de distins. La acest fenomen concură și feluritele interpretări ce i se dau cu fiecare nouă variantă, și procesul de contaminare care intervine în cursul recreărilor sale. Ca urmare, cercetarea trebuie să cuprindă și tipurile învecinate.

De asemenea, se impune ca obligație metodologică cercetarea variantelor în contextul lor, pentru că forma are însușirea de a fi polivalentă (p. 158).

[9] *Morfologia baladei poporane*, în *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 330.

[10] *Ibidem*.

[11] Metoda a fost cristalizată în două studii : *Miorița* (1915—1927) și *Lenore*, București, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro

Vechimea și originea sînt în relații strînse cu cronologizarea și datarea producțiilor folclorice. Ele ridică probleme seducătoare la care trebuie însă să se răspundă cu prudență. Subliniind că vîrsta operelor folclorice diferă de la gen la specie, de la specie la specie, de la tip la element sau motiv, în interiorul aceleiași specii sau chiar în interiorul aceluiași tip, autorul remarcă două tendințe contrare ce afectează stadiul contemporan al folclorului: procesul de arhaizare — care reprezintă „un efort de a pune în concordanță varianta cu trăsăturile caracteristice ale speciei" (p. 164) — și procesul de modernizare.

În ce privește puterea de difuzare și persistență a producțiilor folclorice, gradele sînt diferite după felul genurilor și speciilor folclorice.

Capitolul ultim distinge aspecte caracteristice ale esteticii folclorice după felurile în care se manifestă neînțelegerea produselor oralității, ceea ce probează de fapt o necunoaștere și o aplicare asupra lui cu unități de măsură împrumutate din canoanele esteticii „culte".

În *Încheiere* autorul atribuie țeluri înalte finalității cercetărilor folclorice: „suma caracteristicilor stilistice va reprezenta contribuția specifică a folcloristicii la conturarea specificului național în concertul celorlalte discipline cu profil național" (p. 192), iar funcția documentară a folclorului poate servi ca bază pentru luminarea problemelor formării și evoluției poporului român.

Fără îndoială că într-o atare prezentare nu se poate cuprinde totul. Mai rămîn o mulțime de observații demne de relevat, care constituie miezul îndreptarului practic pe care îl alcătuiește prezentul volum.

Apreciabilul efort de sintetizare și exhaustare a problemelor pe care le ridică cercetarea folclorică modernă a silit autorul să nu poată evita — foarte adesea — didacticismul expunerii, atenuat, măcar în intenție, de mărturisirea din prefață prin care sîntem informați că „lucrarea se adresează în primul rînd celor ce vor să se inițieze în cercetarea folclorului, precum și celor care predau folclor în învățămîntul superior fără a fi folcloriști".

Dacă lucrarea își atinge scopul, atunci această măruntă obiecție devine o calitate.

Radu Răutu

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU — FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU și PAUL PETRESCU, **Artă populară românească**, 1969, 671 p., 72 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 4, p. 261—352, București, 1970

I. P. „Informația" — c. 5434

43407

Lei 20.